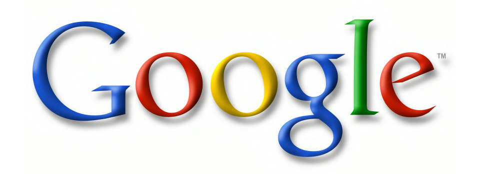
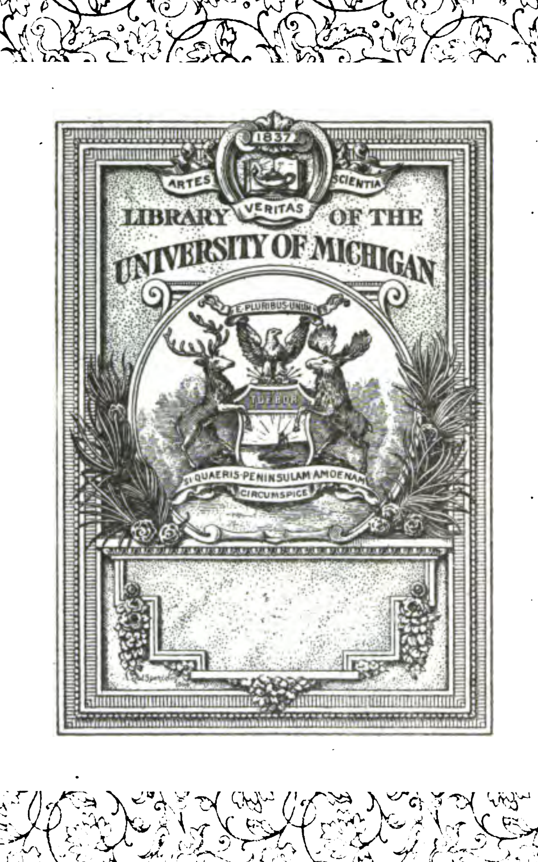
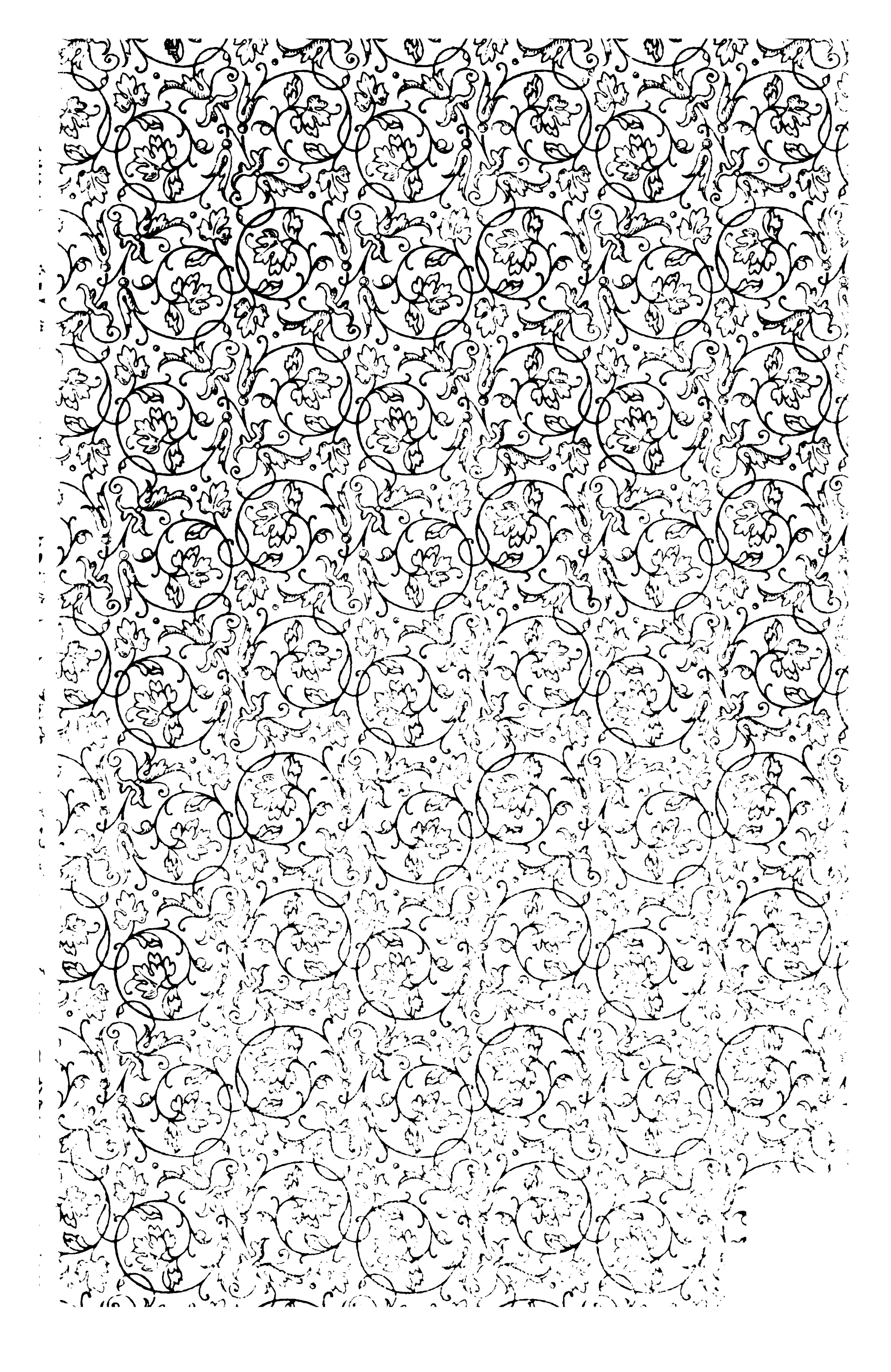
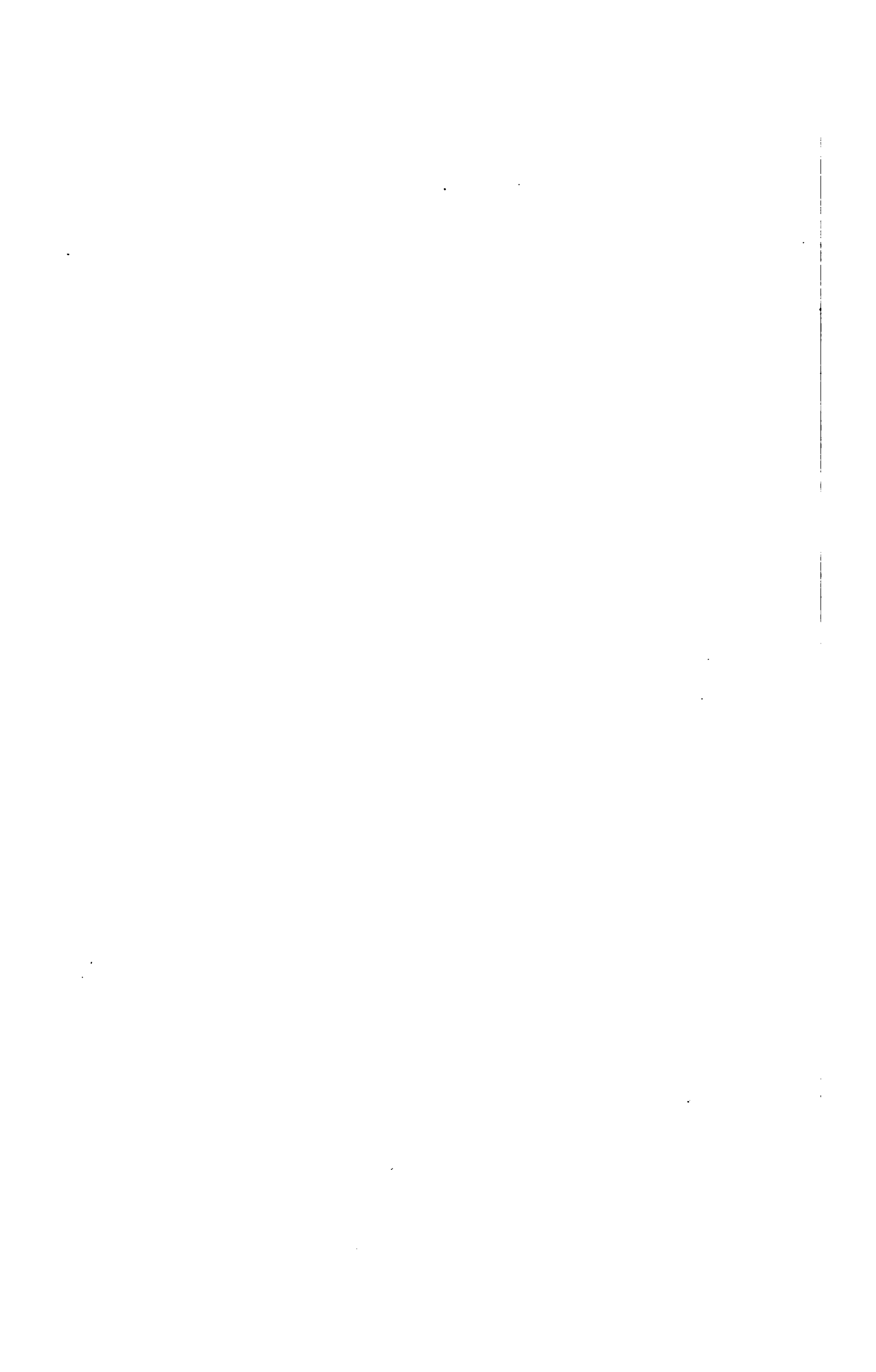




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Straßburger

Goethevorträge.

Zum Besten des für Straßburg geplanten
Denkmals des jungen Goethe.

Straßburg
Verlag von Karl J. Trübner
1899.



Vorwort.

Die hier folgenden Vorträge stellen sich in den Dienst des im vergangenen Sommer neuangeregten Unternehmens, dem jungen Goethe in Straßburg ein Denkmal zu errichten. Vor einem gebildeten Zuhörerkreise gehalten, wünschen sie nun auch freundlichen Lesern den großen Dichter von verschiedenen Seiten beleuchtet darzustellen.

Der Ertrag dieser Veröffentlichung wird ungeschmälert dem Denkmal zu Gute kommen.

Straßburg, Januar 1899.

Inhalt.

I.

Goethe über Weltliteratur und Dialektpoesie

von

Ernst Martin.

I.

Goethe über Weltliteratur und Dialektpoesie

von

Ernst Martin.

Goethes Dichtergenius leuchtet über uns wie ein heller, freundlicher Stern. Nebel und Wolken können uns wohl zeitweilig seinen Anblick rauben; aber wenn der Himmel wieder klar geworden, erglänzt auch unser Stern von neuem, erfreulich für jeden, der sich überhaupt an Sternen erfreuen kann.

Es war eine trübe Zeit, in die der hundertjährige Geburtstag unseres Dichters fiel. Das Jahr 1849 ging in Deutschland über wildem Parteihader, ja über unseligem Bürgerkriege hin. Nur enge Kreise ließen damals den Gedenktag nicht ohne Feier vorübergehen.

Wenn wir uns jetzt anschicken, am 150. Geburtstag Goethes das damals Versäumte nachzuholen, und wenn wir hier in Straßburg, an einer für die Entfaltung seines Wesens und seiner Dichtung so bedeutungsvollen Stätte, seine Züge und seine Gestalt durch ein Standbild dauernd festzuhalten gedenken, so erkennen wir auch dabei dankbar den glücklichen Fortschritt an, der in der Zwischenzeit unserem Volke beschieden war. Im neuen Reich können wir ungestört und einträchtig uns auch dessen erfreuen, was unsere großen Dichter uns an geistigem Besitze hinterlassen haben.

Richten wir unsere Blicke noch weiter zurück, auf den Anfang des Jahrhunderts, an dessen Ende wir jetzt stehen! Damals lebten und wirkten Goethe, Schiller, Herder;

selbst Klopstock und Wieland, wenn auch diese beiden bereits in das Greisenalter eingetreten waren. Neben ihnen drängte sich eine dichte Schar jüngerer Dichter hervor, zunächst die romantische Schule. Mit der glänzenden Blüte unserer Dichtung verband sich ein ebenso lebhafter, fruchtbarer Betrieb unserer Philosophie. Beide Erscheinungen machten sich um so mehr bemerkbar, als gleichzeitig das politische Leben unseres Volkes tief und tiefer sank, bis endlich Preußens Sturz den Untergang der nationalen Selbstständigkeit zu vollenden schien. Daß diese düstere Aussicht sich nicht verwirklichte, daß, wenn auch mit ungeheuren Opfern, das deutsche Volk der Fremdherrschaft entrissen wurde, dazu haben die deutschen Dichter, die deutschen Philosophen in hohem Maße beigetragen. In trüber Zeit waren sie unser letzter Stolz; die Wiedergeburt unseres Volkes hat mancher von ihnen — ich nenne nur Fichte und Körner — durch Wort und Lied mächtig gefördert.

Goethe nahm freilich — das müssen wir zugestehen — an dem kühnen Aufschwung der Freiheitskriege nur wenig und zögernd Anteil. Auch er hatte beim Herannahen der Gefahr das deutsche Gemeingefühl angerufen in den herrlichen Schlußworten von Hermann und Dorothea. Aber die kläglichen Erfahrungen in den zwanzig Jahren des Krieges gegen die französische Republik und gegen Napoleon, dann der Anblick der ungeheueren Genialität dieses Kriegsfürsten hatten in ihm die Hoffnung auf einen Sieg der deutschen Sache zerstört. Und nach dem Frieden konnte auch ihn der deutsche Bund ebenso wenig begeistern als das alte römische Reich deutscher Nation.

Wollten wir nun aber Goethe deswegen die Aner-

kennung seiner Verdienste um unser deutsches Volkstum versagen, so würden wir ihm und uns schweres Unrecht thun. „Ohne Goethe könnten wir uns nicht einmal recht als Deutsche fühlen“ sagt Jacob Grimm, der berufenste Zeuge in dieser Sache. Es ist nicht bloß die deutsche Sprache, welche kein anderer Schriftsteller in solcher Fülle, mit all ihrer Kraft und Zartheit beherrscht und zur Anwendung gebracht hat wie Goethe. Auch das ganze Denken und Fühlen unseres Volkes in allen Ständen und Schichten, vor allem auch das der Frauen und selbst der Kinder, ist nie zuvor so treu, so wahr und schön zum Ausdruck gekommen als bei ihm und durch ihn.

Das liegt vor allem an der ganzen Richtung des Goetheschen Geistes, an seiner grenzenlosen Wahrheitsliebe, an der Gegenständlichkeit seiner Dichtung, an der Klarheit, mit welcher er die Natur bis in ihre Tiefen durchschaute und ihr volles, freilich durch sein Schönheitsgefühl geläutertes Bild widerspiegelte. „Die Poesie ist das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache“ — diese Begriffsbestimmung hat wieder Grimm mit besonderem Hinblick auf Goethe aufgestellt.

Goethes Wahrheitsliebe ist nun aber auch ein Grundzug unseres Volkes. Das haben auch die fremden Nationen vielfach anerkannt, nur freilich so, daß sie zugleich die Nachteile dieser Tugend ins Auge faßten und von unserer Einfalt, unserem Ungeschick, unserer Grobheit sprachen. Die gesellige Gewandtheit, in der sich gewinnende Anmut recht gut mit Übermut und selbst listiger Berechnung verbindet, geht unserem Volke ab. Selbst unser großer Dichter

hat in seiner jugendlichen Lebhaftigkeit oft verletzt, und als er sich mit unermüdlicher Selbsterziehung gemäßigt und zusammengefaßt hatte, erschien die Würde seines Alters oft als Steifheit und wurde ihm als Hochmut ausgelegt.

Wahrheitsliebe auf die eigene Person bezogen ist Offenheit. Nun ist bekannt und von Goethe selbst wiederholt ausgesprochen worden, daß seine Gedichte wesentlich Selbstbekenntnisse sind. Die Verhältnisse und Gefühle, die er schildert oder ausspricht, sind nicht erdacht, sondern erlebt: nur die Verbindung und Einkleidung ist teils erdichtet, teils übernommen; aber Goethe selbst ist Werther, Faust, Egmont, Tasso, ja auch Mephisto und Antonio. Dadurch rechtfertigt sich aber auch die bei keinem anderen Dichter so lebhaft betriebene Untersuchung nach den Lebensverhältnissen und Erfahrungen, die seinen einzelnen Dichtungen zu Grunde liegen.

Wahrheitsliebe ist endlich auch die Voraussetzung der Gerechtigkeit. Der Wahrheitssinn unseres Volkes erkennt fremde Vorzüge und Verdienste willig an. Schon Klopstock sagte mit Recht in der Ode „an mein Vaterland“ (1768): „Nie war gegen das Ausland ein anderes Land gerecht wie Du! Sei nicht allzu gerecht!“ In der That ist im Nachteil, wer anderen zugesteht, was diese ihm weigern. Und es hat lange gedauert, bis auch unser Geistesleben, bis unsere Geisteshelden den fremden Nationen bekannt geworden und von ihnen anerkannt worden sind. Niemand hat dazu mehr beigetragen als Goethe; seine Größe hat auch unser Volkstum in seiner Trefflichkeit erscheinen lassen. Niemand hat aber auch fremdes Verdienst so richtig, so warm gewürdigt. Auch in nationaler Beziehung hätte er

von sich sagen dürfen: „Und was ich auch für Wege geloffen, auf dem Neidpfad habt ihr mich nie betroffen.“

Um Goethes Bedeutung auf dem Gebiete der allgemeinen Literatur- und Kulturgeschichte zu würdigen, müssen wir einen Blick werfen auf die Zeit, in welcher er auftrat und die er selbst in „Dichtung und Wahrheit“ so anschaulich und so treffend geschildert hat. Noch war Deutschland elend und zerrissen, wie es aus dem dreißigjährigen Krieg hervorgegangen war. Noch galt in den Gelehrtenkreisen das Latein und noch mehr an den Höfen das Französische für unendlich vornehmer als die verachtete deutsche Sprache. Die deutschen Schriftsteller bemühten sich lange und eifrig, aber umsonst, um die Gunst der Fürsten und des Adels. Namentlich den führenden Helden der Zeit, den großen Friedrich, suchte man zu gewinnen, jedoch ohne irgend einen nennenswerten Erfolg. Ein Bewunderer Klopstocks übersetzte den Anfang des Messias in das Französische und bat Voltaire, diese Übersetzung dem Könige zu überreichen: selbstverständlich lehnte der französische Dichter diese Zumutung mit einem leichtfertigen Witzwort ab.

Einem solchem Zwecke, das Ausland auf unsere Dichter aufmerksam zu machen, dienen die meisten der Übersetzungen in fremde Sprachen, welche jener Zeit angehören und größtenteils von Deutschen selbst herrühren. Beifall fanden diese Versuche, wie es scheint, nur in geringem Grade und wir begreifen das wohl. Die deutsche Poesie hätte in fremdem Gewande nur einem Ausländer gefallen können, der über die doch immer ungenügende Übertragung hinaus zu blicken und selbständig das an der

Form Fehlende zu ergänzen fähig und gewillt gewesen wäre. Etwas besser gelang es mit der deutschen Prosa. Die Prosa-Idyllen des Schweizers Geßner fanden auch in der französischen Übersetzung Beifall, zumal da sie in ihrer zierlichen, süßlichen Verkleidung der Natur den Neigungen jener Zeit entsprachen, in der man sich vom gesellschaftlichen Zwange, von Reifrock und Zopf zu Einfachheit und Freiheit zurücksehnte, aber freilich die Fesseln nur verwünschen, nicht abstreifen konnte.

Das erste deutsche Dichtwerk des 18. Jahrhunderts, welches wirklich ganz Europa durchdrang, ja selbst bis nach China hin bekannt wurde, war Goethes Roman: „Die Leiden des jungen Werthers“. 1774 erschienen, wurde der Roman sehr bald in das Französische und Englische, ins Italienische, Spanische, Portugiesische, ins Dänische, Schwedische, Holländische, ins Russische, Polnische, Magyarische, übersetzt. Überall erregte er das größte Aufsehen. Es ist bekannt, daß Napoleon in Ägypten Goethes Werther las. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß Goethe sich auch seinerseits an ein französisches Vorbild anschloß, an Rousseaus Roman „La nouvelle Heloïse“. Aber weit über Rousseau hinaus reicht die Kraft und die Kunst des deutschen Dichters, der die Verzweiflung des Jünglings über die Unerfüllbarkeit seiner Wünsche, über die Unvollkommenheit der gesellschaftlichen Zustände, ja des menschlichen Daseins überhaupt zu ergreifendem Ausdruck brachte und zugleich durch den engsten Anschluß an wirkliche Vorgänge eine Täuschung sondergleichen erzielte. Werthers Pistolenschuß wirkte überdies ganz anders erschütternd als die thränenreiche Entsagung der Liebenden bei Rousseau.

Erst weit später drang das andere Jugendwerk Goethes nach dem Ausland, Götz von Berlichingen. Bereits 1773 veröffentlicht, hatte das Stück die deutsche Bühne mit einem Schlage umgewandelt. England oder vielmehr Schottland war es, wohin zuerst die mittelalterliche Romantik des Götz auf fruchtbaren Boden verpflanzt wurde. Walter Scott eröffnete fast seine literarische Laufbahn mit seiner Übersetzung des Götz 1799.

Goethe selbst war auf diesen Weg, auf die dichterische Behandlung des deutschen Mittelalters, durch Herder geführt worden. Herder hatte zugleich in Goethe die Bewunderung Shakespeares bis zum Überbietenwollen gesteigert; er hatte ihm ferner das Verständnis für die Volkspoesie aller Länder und aller Zeiten eröffnet. Schon in die Frühzeit Goethes fällt u. a. die Bearbeitung des morlakischen d. h. serbischen Liedes von der edlen Frauen des Asan Aga; nicht viel später die einer brasilianischen Schlangenbeschwörung. Die italienische Reise gab zur Übersetzung dortiger Volkslieder Gelegenheit.

Doch im ganzen überwog damals in Goethe mehr und mehr die Richtung auf das klassische Altertum, die er schon zu Anfang seines Aufenthaltes in Weimar mit der Umgestaltung der Euripideischen Iphigenie eingeschlagen hatte. Damit entfernte er sich jedoch von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Merkwürdig und für Goethe selbst höchst peinlich war die Gleichgiltigkeit, welcher die klassischen Dramen Iphigenie, Tasso, ja selbst Egmont und die erste Ausgabe des Faust in Deutschland begegneten. Im Ausland vollends blieben diese Stücke zunächst so gut wie unbeachtet.

Erst das Bündnis mit Schiller befreite Goethe von seiner Vereinsamung unter den Dichtergenossen. Schiller erfaßte mit dem tiefsten Verständnis das innere Wesen der Goetheschen Dichtung und stellte ihm bescheiden, aber mit edlem Selbstgefühl seine eigene Art gegenüber. Beide vereinigten sich in dem Bekenntnis, daß die griechische Kunst das Höchste sei, was die Menschheit überhaupt zu leisten vermocht habe. Im Gegensatz dazu betonten die Romantiker mehr und mehr den Wert der mittelalterlichen Kunst und Lebensanschauung, womit zudem die Sinnesart unseres Volkes doch näher verwandt sei. Damit griffen sie auf Goethes Jugendwerke zurück, die damals bereits als veraltet galten. Als A. W. Schlegel später in Bonn Professor geworden war, sprach er[1]) selbstgefällig von „der Zeit, in welcher der junge Goethe durch die Brüder Schlegel allgemeiner bekannt wurde“: das klang im Munde eines ehemaligen Schülers von Goethe sehr komisch, aber etwas Wahres war daran.

War die Wirkung der romantischen Lehre schon in Deutschland sehr groß, so übertrug sie sich nun auch auf das Ausland. Der ältere Schlegel war der Reisebegleiter und Hausfreund der Madame de Staël, die mit ihrer Schrift L'Allemagne zuerst in einem französischen Buche unsern Klassikern gerecht wurde. Mit Inhaltsangaben und allgemeinen Urteilen verband sie Übersetzungen ausgewählter Stücke. Selbst in der französischen Umschreibung fühlte man z. B. den herzzerschneidenden

[1]) Mitteilung eines ehemaligen Zuhörers von Schlegel, die ich um 1855 erhielt.

Eindruck der Kerkerszene im Faust am Schluß der Gretchentragödie.

Aber als das Buch 1811 gedruckt war, wurde es auf Napoleons Befehl vernichtet und die Schriftstellerin verbannt. Votre livre n'est pas français! Erst nach dem Sturze Napoleons erschien es von neuem und wirkte nun nicht bloß auf Frankreich.

Allerdings die Dichter der verwandten germanischen Nation hatten Goethe bereits bewundert und nachgeahmt. So in Holland, in Dänemark und Schweden. Die nordischen Dichter wie Öhlenschläger wallfahrteten nach Weimar, um hier ihre Weihe zu erhalten.

Bedeutender war es, daß England durch Lord Byron mit Goethe in Verbindung trat. Allerdings haben sich beide Dichter nie gesehen, sondern nur briefliche und dichterische Grüße ausgetauscht. Byron hat überdies Goethes Gedichte nie in deutscher Sprache lesen können. Aber auch so entzündete sich sein Geist an dem verwandten des älteren Dichters. Jene Verzweiflung an Welt und Gott, die Goethes Werther, Faust, auch Tasso aussprechen, steigerte sich im Weltschmerz Byrons zum kühnsten Trotz, zum bittersten Hohn. Goethe übersetzte Stücke aus den Dichtungen Byrons und stellte den hochstrebenden, früh gestorbenen Dichter im Euphorion seines Faust dar. Weit entfernt davon, die Entlehnung der Motive und Figuren zu tadeln, welche sich Byron wie Scott ihm gegenüber erlaubt hatten, lobt er diese Entlehnung, weil sie mit Verstand geschehen sei; er bekennt seinerseits ohne Scheu, daß auch er für seinen Faust Shakespeare und selbst das Buch Hiob benutzt habe.

Ebenso fand Goethe in Italien einen Verehrer an Manzoni, dessen Gedichte er gleichfalls z. T. übersetzte. So wenig die kirchliche Richtung dieses Dichters ihm zusagen mochte, hat er doch dessen dichterisches Verdienst völlig gewürdigt.

In Frankreich haben die sogenannten Romantiker, besonders Victor Hugo, Goethes Einfluß auf das tiefste erfahren, aber sie haben persönliche Beziehungen zu ihm weniger gesucht. Dagegen verfochten französische Kritiker, wenn auch mit voller Selbständigkeit, den Wert der Goetheschen und damit den der deutschen Dichtung. Auf diese Stimmen, wie sie namentlich in der Zeitschrift „Le Globe“ sich hören ließen, achtete Goethe mit aller Sorgfalt.

Doch ganz besonders trat er in innige Verbindung mit dem schottischen Schriftsteller Carlyle, obschon er auch mit diesem sich nie persönlich berührt hat. Es ist höchst denkwürdig, wie der rauhe, mit der Welt zerfallene Schotte durch die Bekanntschaft mit Goethes Schriften entzückt und für sein ganzes Leben bestimmt wurde. Im Kampfe gegen die geldanbetende Nützlichkeitslehre und die nicht minder engherzige Kirchlichkeit seiner Landsleute war ihm Goethe Leitstern und Trost. Die kraftvolle Stimme Carlyles, die übrigens noch im Jahre 1870 für Deutschland eintrat, hat in England Goethes Anerkennung erst durchgesetzt. Goethe seinerseits hat den jungen, so verständnisvollen Bundesgenossen auf das freundlichste gefördert. Carlyles Buch über Schillers Leben hat er in der deutschen Übersetzung mit einer gedankenreichen Einleitung versehen. Die bewunderungswürdige Einsicht Carlyles in den Charakter und das hohe Verdienstliche Schillers schien ihm das alte

Wort zu bewahrheiten: „Der gute Wille hilft zu vollkommener Kenntnis". Und so hat Goethe auch spätere Arbeiten Carlyles öffentlich empfohlen.

Hier und sonst spricht Goethe das Wort aus, das er für den gesamten Schatz der Dichtung aller Völker und für ihre gegenseitige literarische Beeinflussung und Benutzung ausgeprägt hat: er nannte dies die Weltliteratur. Er knüpfte damit an Herder an, der ungefähr in dem gleichen Sinne das Wort Humanität gebraucht hatte. Herder entlehnte diesen Ausdruck den Schriftstellern des römischen Altertums, die ihrerseits von ihren griechischen Lehrern gelernt hatten, die Menschheit dem Volkstum gegenüber als einen weiteren und höheren Begriff anzusehen. Herders Humanität sollte die Gleichberechtigung aller Völker bezeichnen. So brachte Herder in seinen Briefen zur Beförderung der Humanität Gedanken vor, die er den Werken Franklins und Friedrichs des Großen, Macchiavellis und Montesquieus entnommen hatte.

Jetzt, nach den großen Kriegen, fand Goethe zu seiner Freude bei den besten Dichtern und ästhetischen Schriftstellern aller Nationen ein Bestreben auf das allgemein Menschliche. Auch im praktischen Leben sah er „ein gleiches obwalten und durch alles irdisch Rohe, Wilde, Grausame, Falsche, Eigennützige, Lügenhafte sich durchschlingen; und so sei zwar nicht zu hoffen, daß ein allgemeiner Friede dadurch sich einleite, aber doch daß der unvermeidliche Streit nach und nach läßlicher werde, der Krieg weniger grausam, der Sieg weniger übermütig."

Eine wahrhaft allgemeine Duldung werde am sichersten

erreicht, wenn man das Besondere der einzelnen Menschen und Völkerschaften auf sich beruhen lasse, jedoch bei der Überzeugung festhalte, daß das wahrhaft Verdienstliche sich dadurch auszeichnet, daß es der ganzen Menschheit angehört.

Und nun macht Goethe geltend, daß gerade die Deutschen zu solcher Vermittelung und wechselseitiger Anerkennung seit langer Zeit schon beigetragen haben. Wir dürfen darauf hinweisen, daß die jahrhundertlange bedrängte Lage unser Volk zur Bescheidenheit erzogen, daß das Nebeneinanderwohnen der verschiedenen Konfessionen in Deutschland uns die religiöse Duldung geradezu aufgenötigt hat. In der zu Hermann und Dorothea beigefügten Elegie hatte der Dichter auf diesen menschlichen Grundzug unseres Volkes, besonders seiner mittleren Schichten, hingewiesen:

„Deutschen selber führ' ich euch zu in die stillere Wohnung,
Wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht."

Dieses Ziel der allgemeinen Menschlichkeit ist es auch, so bemerkt Goethe, auf das die Neigung und Bereitwilligkeit der Deutschen, die Literaturen aller Völker sich durch Übersetzung zu eigen zu machen, zuletzt hinführe. „Wer die deutsche Sprache versteht und studiert, befindet sich auf dem Markte, wo alle Nationen ihre Waren anbieten; er spielt den Dolmetscher, indem er sich selbst bereichert." Das hatte Goethe schon weit früher an dem Homerübersetzer Voß gerühmt, daß dank seiner unermüdlichen Thätigkeit fremde Nationen künftig die deutsche Sprache als Vermittlerin zwischen der alten und neuen Zeit höchlich würden schätzen müssen.

Goethe selbst hat auf diesem Gebiete der Übersetzung und Bearbeitung fremder Dichtungen sich immer und immer wieder bethätigt. Er hat Tragödien Voltaires übersetzt; er hat ein nur handschriftlich erhaltenes Werk von Diderot, Rameaus Neffe, zuerst deutsch bekannt gemacht und zugleich durch ausgezeichnete Erläuterungen dieses Werk des vorigen Jahrhunderts zu einem Spiegelbild des Pariser Kunstlebens in jener Zeit umgeformt. Er hat die Lebensgeschichte des Benvenuto Cellini ähnlich bearbeitet. Er hat sich ebenso später nach dem Süden und dem Osten gewandt. Nicht nur mit freier Nachahmung unter Einflechtung eigener Verhältnisse, wie im Westöstlichen Divan: auch eng anschließend hat er serbische, neugriechische, persische, selbst chinesische Gedichte deutsch wiedergegeben und dadurch reiche Quellen eröffnet, unendliche Nachfolge bei den jüngeren Dichtern hervorgerufen. Daß er selbst dabei meist aus zweiter Hand schöpfte, daß er Prosaübersetzungen oft seiner Nachdichtung zu Grunde legte, konnte der Worttreue im Einzelnen Eintrag thun, aber nicht der Wirkung im Allgemeinen.

Seinen Grundgedanken über die Weltliteratur sprach Goethe poetisch aus, indem er von der Bibel, dem Buch der Bücher, dem Buch aller Völker, den Anfang nahm, auf die Psalmen und das hohe Lied hinwies, dann aus der Dichtung Sadis die Nachtigall Bulbul anführte und endlich jene brasilianische Schlangenbeschwörung anschloß.

„Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,

Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel —
Laßt alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun."

So blickte der greise Dichter von seinem hohen Standpunkt aus weithin über die ganze Erde. Aber zugleich drang sein Auge auch in die Tiefe, in die Schichten der Literatur, die wir als Natur-, als Volkspoesie zu bezeichnen pflegen. Ihr gehören zum guten Teil grade die von ihm, wie die vor ihm von Herder übersetzten Dichtungen an.

Und so hat Goethe auch die Literatur liebevoll gewürdigt, welche sich auf deutschem Boden teils in den unteren Volkskreisen selbst gebildet hat, teils sich der Mundart und Redeweise des Volkes bedient, um den Anschein der Volkspoesie zu erwecken. Mochte sich diese mundartliche Dichtung nur auf einzelne Landschaften beschränken, Goethe hat das Vorzügliche oder doch Kennzeichnende dieser Dialektpoesie seiner Beachtung, seiner Besprechung nicht für unwert gehalten. Ja er hat mehr als irgend ein Anderer für die allgemeine Würdigung auch dieser Literatur gethan.

Die liebe- und verständnisvolle Beachtung der Volkspoesie und der sich ihr anschließenden Dialektdichtung hängt bei Goethe zusammen mit einem Grundzug seines Wesens, den wir als sozial bezeichnen können und der ihn unserer Zeit besonders wert machen muß. Goethes Herz schlug warm für die unteren Volksklassen, für die Armen, die Ungebildeten, für die namentlich in jener Zeit der schroffen Ständescheidung Verachteten und Unterdrückten. Aber freilich, wenn er sozial war, so war er doch nicht Sozialist. Einer

blinden Gleichmacherei stand er ebenso entschieden entgegen. Könnten wir die Unterschiede der Glücksgüter aufheben, so bleibt doch die natürliche Trennung der Geschlechter, der Altersstufen, der Gegensatz der geistig und körperlich mehr oder minder glücklich Ausgestatteten. Nicht ausgleichen, aber annähern sollen sich die verschiedenen Volksschichten, annähern durch werkthätige Liebe und durch freundliches Entgegenkommen von oben.

Äußerungen Goethes in diesem Sinne finden wir vor allem im Werther. Was hier von einzelnen Vorgängen und Handlungen erzählt wird, in denen sich Werthers volksfreundliche Gesinnung zeigen soll, das ist gewiß vom Dichter selbst erlebt und geübt worden; nur wird That und Gefühl als wertherisch dem Urteil des Lesers anheimgestellt. So die Szene, die an dem noch jetzt vorhandenen schönen Brunnen spielt, zu dessen klarem, kühlem, unter einem Gewölbe fließendem Wasser Stufen hinabführen.

„Letzthin“, schreibt Werther, „kam ich zum Brunnen und fand ein junges Dienstmädchen, das ihr Gefäß auf die unterste Treppe gesetzt hatte und sich umsah, ob keine Kamerädin kommen wollte, ihr's auf den Kopf zu helfen. Ich hinunter und sah sie an. Soll ich ihr helfen, Jungfer? sagte ich. — Sie ward rot über und über. O nein, Herr! sagte sie. Ohne Umstände. — Sie legte ihren Kringen zurechte, und ich half ihr. Sie dankte und stieg hinauf“.

Ausdrücklich von sich selbst erzählt Goethe in Dichtung und Wahrheit, wie er auf der Heimreise von Straßburg in Mainz an einem harfespielenden Knaben Gefallen fand und ihn ohne weiteres mit nach Hause brachte, wo dann freilich die Mutter den Verdruß des streng auf seine

Würde haltenden Vaters voraussah und den seltsamen Gast schnell auswärts zu logieren wußte. Goethes Verfahren werden wir als Künstlerstudie für den Harfenspieler in Wilhelm Meister wohl entschuldigen. Aber herzlich loben werden wir seine Freundlichkeit, seine Wohlthätigkeit gegen arme, aber begabte Studiengenossen. Hier in Straßburg begegnete ihm Jung-Stilling als Student der Medizin, dem man doch den ehemaligen Schneidergesellen und Schulmeister wohl ansah. Goethe wehrte nicht nur dem Spotte seiner Freunde, er sorgte für den armen Studenten, als dessen Mittel zur Vollendung der Studien nicht ausreichten. Er trieb ihn an, seine merkwürdige, für das Volksleben und die Volksüberlieferung äußerst lehrreiche Jugendgeschichte aufzuschreiben; und als Jung gerade in der äußersten Geldnot war, brachte er ihm das Honorar für den inzwischen besorgten Verlag des kleines Buches. Ebenso hilfreich erzeigte er sich in Frankfurt dem Dichter Klinger, dessen Vater Stadtsoldat gewesen war und dessen Mutter ihre Familie als Wäscherin erhielt; später ist der kraftvolle, bildschöne Jüngling in russischen Diensten rasch emporgestiegen, ist General und Kurator der Universität Dorpat geworden. In dieser Weise war Goethe auch in Weimar thätig. Seinen fürstlichen Freund, den edlen, aber leidenschaftlichen Karl August, brachte er von den Hetzjagden ab, die den Bauern die Saat verdarben. Als er seine Iphigenie dichtete, quälte ihn das Elend der Weber in der teuern Zeit; mißmutig äußert er: „König Thoas soll sprechen, als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungerte". So ist Goethe bis in späte Zeit darauf bedacht, auf Reisen immer etwas für die fechtenden Handwerksburschen bei sich

zu haben; so hat er sich stets die herzliche Zuneigung derer erworben, die in seinen Diensten standen. Selbst seine Dichtung gibt der Anerkennung seiner Gehilfen in niederer Stellung Ausdruck: dem Theatermeister des Weimarischen Liebhabertheaters, einem kunstbegeisterten und geschickten Tischler, widmet er in „Miedings Tod“ einen Nachruf von unvergänglicher Schönheit.

Auf der anderen Seite läßt der junge Goethe auch die Absperrung der Stände nach oben hin nicht gelten. Werther empfindet es auf das bitterste, daß er aus einer Adelsgesellschaft ausgewiesen wird. Napoleon hat dies Motiv getadelt, das nach seiner Meinung zu der unglücklichen Liebe Werthers störend hinzutrete, und Goethe hat diesen Einwurf als begründet anerkannt. Doch wohl mit Unrecht. Werthers Verzweiflung an der Welt wird durch den Kastengeist der Gesellschaft erheblich gesteigert. Übrigens ist die hier erzählte Beschämung nicht Goethe selbst, sondern dem zweiten Vorbild für Werther, dem jungen Jerusalem, widerfahren. Dagegen ist Goethe selbst bei einem Besuche am gothaischen Hofe den jungen Prinzen, die er bei ihrer Mutter traf, durch die Locken gefahren, mit den scherzenden Worten: „Nun, ihr Semmelköpfe, was macht ihr?“ Diese Vertraulichkeit hat ihm freilich der spätere Herzog nie verziehen.

Hier sehen wir zugleich die Kinderliebe Goethes vor Augen. Auch von dieser sprechen bekannte Szenen aus dem Werther. Noch später wird aus Weimar berichtet, wie der Dichter die Kinder seiner Freunde zu sich einlud und die kleinen Wielands und Herders ihn umwimmelten.

Die Kindersprache hat nun manchen Zug mit der Mundart des Volkes gemeinsam, vor allem die Naivetät, den unverhohlenen Ausdruck der Gedanken und Gefühle; ihre Ausdrucksweise ist weniger durch den Verstand, als durch die augenblickliche Stimmung beherrscht. Auch sprachlich zeigt es sich, wie recht Schiller hatte, als er Goethe das Muster eines naiven Dichters nannte. Gerade der junge Goethe hat sich das Recht einer freien, eigenen Redeweise, einer Benutzung der Mundart neben der Schriftsprache gewahrt, und zahlreich sind die Bereicherungen, die durch ihn aus der Mundart in die Büchersprache übergegangen sind.

Goethe selbst berichtet in Dichtung und Wahrheit, wie er bei der Ankunft auf der Universität Leipzig auch durch seinen Dialekt aufgefallen sei, wobei er besonders die Wendungen, Umschreibungen und Sprichwörter der rheinischen Mundarten hervorhebt, die in der strengschriftsprachlichen Rede der gebildeten Leipziger verpönt waren. Er erzählt, mit welcher Bestürzung und mit welchem Verdruß er sich die Rügen und Spottreden darüber habe gefallen lassen müssen. Aber auch in späteren Jahren noch bemerken etwa Berliner Besucher in Weimar, man höre Goethe die Herkunft aus dem Reiche an: das Reich, so bezeichnete man ja in Preußen und Oesterreich das übrige Deutschland, ganz besonders die Rheingegend, in der fortdauernden Erinnerung an die Zeit, da Deutschland „das Land all um den Rhein“ war. Für die mundartliche Färbung in Goethes Sprache läßt sich ein Beispiel noch feststellen. Wenn er als Greis von den Seinigen „der Vatter“ genannt wurde, so erklärt sich das nur

daraus, daß er selbst das Wort so sprach und damit gegenüber dem thüringischen Vater auffiel.

Goethe hatte aber auch für andere Mundarten einen lebhaften Sinn. In seinem Tagebuch aus der Straßburger Zeit finden sich verschiedene elsässische Ausdrücke vermerkt, darunter das schöne Wort Staden, dessen Verwendung anstatt des häßlichen Quai man gern verallgemeinert sähe; ist doch das abgeleitete Wort Gestade unserer Dichtersprache wohlbekannt. Noch mehr zeigt sich Goethes Vertrautheit mit dem Elsässer-Ditsch in seiner Sammlung der Volkslieder für Herder, worin die Alsatismen mit größter Genauigkeit bezeichnet sind. Später hat einmal Goethe in Karlsruhe, wo er Hebel aufsuchte, diesem ein scherzhaftes Liedchen aus dem Elsaß vorgesungen. Eines im schweizerischen Dialekt hat er selbst gedichtet, das bekannte: „Ufm Bergli bin i gsäße". Doch in dem Singspiel Jeri und Bäteli läßt er seine schweizerischen Bauern hochdeutsch reden; die Weimarer Schauspieler würden ihm wohl auch den schweizerischen Dialekt gründlich verdorben haben.

Fragen wir nun, wie stellte sich Goethe zu der Dialektdichtung und Dialektforschung, so ist zunächst im Auge zu behalten, daß auch hier die Kunst der Wissenschaft vorausgeht, daß die deutsche Dialektforschung erst nach den Freiheitskriegen von dem Bayern Schmeller, einem Altersgenossen Jacob Grimms, wissenschaftlich begründet worden ist. Jetzt ist sie ein blühender Zweig der deutschen Philologie; ja an manchen Stellen ist eine Überschätzung des Dialekts eingetreten. Nur hier soll ein natürliches Leben der Sprache zu finden sein; die Schriftsprache der Gebildeten wird von diesen Dialektforschern ein mißratenes

Mischgebilde genannt. Das ist nach beiden Seiten hin verkehrt. Weder ist irgend eine deutsche Mundart ganz unbeeinflußt von der Schriftsprache, so wenig als es in Deutschland Urwälder gibt; noch auch ist in der Schriftsprache alles Zufall und Willkür, und dies ist um so weniger richtig, je mehr man von der Aussprache auf den Wortgebrauch und Satzbau weiter eingeht.

Aber ganz richtig bleibt Goethes Wort: „Jede Provinz liebt ihren Dialekt; denn er ist doch eigentlich das Element, in welchem die Seele ihren Atem schöpft." Gewiß ist die Mundart der Ausdruck für das, was das Volk denkt und fühlt. Alles was die traute Überlieferung des Hauses mit sich bringt, kleidet sich in dies Gewand. Und so läuft neben der Schriftsprache mehr oder minder fest der Gebrauch der Mundart her: das Kind wächst meist bis zur Schule darin auf, der ungebundene Verkehr der unteren Volksschichten bedient sich ihrer so gut wie durchaus.

Dieser häuslichen Überlieferung gehört auch manches Poetische an: Kinderlieder, Gassenhauer, Rätsel und Sprichwörter. Aber das größere, erzählende Volkslied sucht sich eigentlich immer der Schriftsprache nahe zu halten; gehört es doch meist zu einem Liederschatze, der nicht einer einzelnen Gegend allein eignet, sondern über ein weiteres Gebiet verbreitet ist. Auch scheiden sich die Mundarten überhaupt nicht absichtlich von der Schriftsprache; diese hat sich ja sehr allmählich gebildet und noch langsamer verbreitet. Im 16. Jahrhundert gab es noch verschiedene Schriftsprachen in Deutschland; erst seitdem sie im 17. Jahrhundert sich wesentlich geeinigt haben, können wir auch von einer besonderen mundartlichen Literatur reden.

Insofern als diese in den Druck gekommen ist, stammt sie so gut wie ausschließlich von Gelehrten, welche die Mundart nachahmten, meist zu scherzhaften Zwecken. Namentlich waren es Hochzeitsgedichte, in denen man der ohnehin freien Lustigkeit noch mehr die Zügel schießen lassen konnte, wenn man in der Mundart, in der derben Redeweise der unteren Stände sprach. Schon im 16. Jahrhundert liebt man es auch auf der Schulbühne, dann auch vor den Hofgesellschaften, in der Rolle von Bauern aufzutreten und deren Sprache, teils zum Spott, teils als Ausdruck der Unterthanentreue, zu reden. Selbst in geistlichen Kreisen findet sich diese komische Dialektpoesie. So hat ein Prämonstratenser, Sebastian Sailer aus der Ulmer Gegend, derbwitzig „Schöpfung und Sündenfall" behandelt; ein Stück daraus hat der Leipziger Professor Gottsched, der durchaus keinen Spaß verstand, als Muster einer sprachlich-poetischen Verirrung wieder abdrucken lassen.

Dann kam ein neuer Hauch, der die ganze Zeitstimmung durchwehte, auch der Dialektdichtung zugute. Eben jene Sehnsucht nach Natur, der Geßners Idyllen und in gewisser Weise auch Goethes Werther entsprungen sind, hat auch die Dialektpoesie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ergriffen. Johann Heinrich Voß suchte den griechischen Idyllendichter Theokrit im Deutschen nachzubilden; und wie dieser griechische Mundarten verwendet hatte, so gebrauchte Voß eine niederdeutsche Sprache, welche er aus dem Mecklenburgisch-Holsteinischen mit Benutzung der älteren Schriften und Drucke sich gebildet hatte.

Und hier setzt Goethes literarische Beschäftigung mit

der Dialektdichtung ein. Zwar unterscheidet er in seiner Anzeige der Gedichte von Voß nicht zwischen den mundartlichen Idyllen und denen in der Schriftsprache; aber er weist doch darauf hin, daß in der gewissenhaften Behandlung der Sprache durch Voß, in seinem Achten auf Ursprung und Geschichte der Wörter der Einfluß bemerkbar sei, den der Gebrauch des sanften behaglichen Urdeutsch in der Heimat des Dichters auf die Lust zur Wortforschung ausübe.

Daran schließt sich nun gleich, ebenfalls 1804 verfaßt, Goethes Anzeige der Allemannischen Gedichte von Hebel. Hebels oberdeutsche Mundart stand ihm von Haus aus näher; und dessen sanfte Eigenart sagte dem großen Dichter offenbar noch mehr zu als der etwas harte Grundton in den Gedichten von Voß. Ist doch überhaupt diese Mundart an der Biegung des Oberrheins wohl die gemütlichste, liebenswürdigste von allen deutschen, wie die Tracht der Markgräflerinnen leicht als die feinste der deutschen Volkstrachten erscheinen möchte. Und nun vollends in Hebels Auffassungsweise zeigt sich oft eine fast weibliche Anmut: so wenn das Flüßchen der Landschaft, die Wiese, als ein Bauernmädchen auftritt und ihrem Bräutigam, dem brausenden Rhein mutwillig und doch verschämt entgegenzieht; oder wenn das Habermus einer Mutter im Kreise der Kinder zu lehrender Erzählung Anlaß gibt. Und so beweist der Dichter in Liebesgeschichten, wie im „Hexli“ und in „Hans und Verene“, eine besondere Zartheit der Empfindung. Goethe aber charakterisiert den Dichter dahin, daß er das Universum verbauere, daß er Sonne und Mond und Abendstern, überhaupt alles so

aufzufassen wisse, wie es einem gutartigen Bauernkind erscheinen mag.

Ein dritter Dialektdichter führt uns in die Stadt, in die Reichsstadt Nürnberg, die eben damals ihre Selbstständigkeit verlor. Aus ihrer alten großen Zeit hatte sie sich wenigstens ein eigentümliches Bürgerleben gerettet, das auch sprachlich fest und scharf ausgeprägt war. Dem Handwerkerstand Nürnbergs gehörte denn auch der Dichter Grübel an, für den Goethe das Stichwort: der Philister gebraucht. In der That finden wir bei Grübel, wenn wir ihn mit Hebel vergleichen, eine sehr hausbackene Auffassung des Lebens und der Welt. Essen, Trinken, Rauchen spielt eine Hauptrolle. Bekannt ist Grübels Gedicht vom Schlossergesellen, der langsam gefeilt hat, aber grausam geeilt, wenns zum Essen gegangen ist. Und doch kann man dem wackeren Bürger und Dichter die Anerkennung nicht versagen, daß er beim Zusammenbruch aller Dinge unter dem gewaltigen Tritt Napoleons den Kopf in der Höhe behielt.

Grübel knüpfte an Volksreime und Volkslieder an; Hebel war durch das Beispiel von Voß angeregt worden. Hebels Art ahmte zuerst auch der Dialektdichter nach, der uns am nächsten angeht, der Straßburger Arnold, der Dichter des „Pfingstmontag“. Auch hier haben wir eine alte deutsche Reichsstadt vor uns, die selbst unter fremder Oberhoheit ihre Verfassung wenigstens äußerlich bewahrt hatte, bis die französische Revolution über sie herein flutete und die überlieferten Formen völlig hinwegschwemmte. In die alte Zeit greift der Dichter zurück, der als Knabe in der Revolutionszeit das Familien-

vermögen hatte dahin schwinden sehen, dem dann durch die Aufhebung von Gymnasium und Universität das Studium erschwert, fast versperrt worden war. Als Arnold in Göttingen studierte, besuchte er Jena und Weimar. Wir kennen den denkwürdigen Brief, mit welchem Schiller ihn an Goethe empfahl. Später ward er in Straßburg an der juristischen Fakultät Professor und Decan; als Berater des trefflichen Präfekten Lezay-Marnesia hat er sich um das Schul- und Armenwesen unseres Landes hohe Verdienste erworben.

Goethes Bedeutung hat Arnold in einer kurzen Übersicht über die Literatur im Elsaß ganz ausgezeichnet gewürdigt, schon 1806, also vor der „Allemagne“ der Frau von Staël. Er hatte es sich zur Aufgabe gestellt, den deutschen Dichter in Frankreich bekannt zu machen, wo man ihn immer noch nur nach seinem Jugendwerk, dem Werther, beurteilte.

Davon wußte jedoch Goethe nichts, als er 1820 die vier Jahre zuvor erschienene Komödie Arnolds besprach; diese war ihm überhaupt erst durch seinen kunstsinnigen Fürsten, durch Karl August, bekannt geworden. In Goethes Besprechung klingt allerdings ein Ton liebevoller Erinnerung an die eigene, im Elsaß verlebte Jugendzeit hinein. Aber es ist doch wesentlich der innere Wert des Stückes, was ihn zu ausführlicher Wiedergabe des Inhalts und zu eingehender Charakteristik der einzelnen Personen veranlaßt.

In der That ist der „Pfingstmontag“ ein Meisterstück. Darauf brauche ich hier nicht näher einzugehen. Wiederholte Aufführungen haben das Lustspiel bis jetzt lebendig

erhalten. Seine Komik kam dabei glänzend zur Geltung; weniger sprechen freilich die ernsten, rührenden Stellen an, die eine für Dilettanten überaus schwierige Gefühlsdarstellung verlangen. Gerade diese Stellen aber hebt Goethe, und gewiß mit Recht, hervor. Wie aus dem Leben gegriffen steht der alte Starkhans vor uns: tüchtig und freundlich bei aller Derbheit, unter der Herrschaft seiner übersparsamen Hausfrau seufzend, dafür aber fast verliebt in sein hübsches Töchterlein, das nun wieder in dem naiven Bekenntnis seiner ersten Liebe ebenso anmutig erscheint, als fest, wo es gilt, dem Geliebten treu zu bleiben. Ebenso ist die Klage der anderen Braut, die sich verlassen wähnt, und die vergebliche Tröstung ihrer Mutter geradezu Goethes würdig. Nirgends Übertreibung, keine Sentimentalität, aber auch burleske Komik ist höchstens in der Karrikatur des deutsch-französischen Licentiaten zu finden.

Wir besitzen dann mehrere Briefe Arnolds an Goethe. Er erzählt, wie die Beurteilung des großen Dichters auf einmal die geteilten Stimmen über sein Werk vereinigt und alle Ungunst niedergeschlagen habe. Mit Recht ist damals und seitdem immer wieder Goethes Anzeige dem „Pfingstmontag" beigegeben worden.

Andere Dialektwerke, so selbst die Frankfurter Komödien von Malß, die freilich fast in die Posse umschlagen, hat Goethe unbesprochen gelassen.

Seitdem ist die mundartliche Dichtung eifrig gepflegt worden. Wir haben soeben in Straßburg die Eröffnung eines Elsässischen Theaters gesehen, und gewiß mit großem Vergnügen gesehen. Inwiefern sich eine dauernde Volksbühne dieser Art hier und anderwärts gestalten

wird, und ob daraus vielleicht auch der allgemeinen deutschen Literatur Gewinn erwachsen mag, muß die Zukunft zeigen. Der auf das Volkstümliche gerichtete Zug unserer politischen Entwickelung ist vielleicht solchen Unternehmungen günstig.

Aber wenn wir zurückschauen auf die besprochenen Erscheinungen, auf die Dichter der anderen Kulturvölker, wie auf die poetischen Vertreter der deutschen Mundarten, so erfaßt uns Staunen und Bewunderung für die werbende und einigende Kraft des Goetheschen Genius. Er stand im Mittelpunkt der Dichtung seiner Zeit, nicht bloß in Deutschland. Hier umgeben ihn zuerst die Dichter des Sturmes und Dranges; dann folgt der unvergleichliche Bund mit Schiller, bald darauf umringt ihn der Kreis der Romantiker und in weiterem Zeitabstand reihen sich um ihn die jüngeren Lyriker, denen auch wir noch die höchsten Leistungen nachrühmen: Uhland, Rückert, Platen, Heine, sie alle nennen sich Goethes Schüler.

Auf Goethe selbst dürfen wir den herrlichen Gesang beziehen, den er einem Anhänger Mohammeds beim Anblick der rasch und immer gewaltiger anwachsenden Macht des Propheten anstimmen läßt, das Lied vom Felsenquell, der, zwischen Klippen im Gebüsch entsprungen, jünglingfrisch aus der Wolke auf die Marmorfelsen niedertanzt, dann in die Ebene tritt schlangenwandelnd. „Bäche schmiegen sich gesellig an . . . Und die Flüsse von der Ebene, Und die Bäche von den Bergen Jauchzen ihm und rufen: Bruder, Bruder, nimm die Brüder mit, Mit zu deinem alten Vater, Zu dem ew'gen Ozean! . . . Kommt ihr alle! — Und nun schwillt er Herrlicher; ein ganz

Geschlecht Trägt den Fürsten hoch empor, Und in rollendem Triumphe Giebt er Ländern Namen, Städte Werden unter seinem Fuß . . . Und so trägt er seine Brüder, Seine Schätze, seine Kinder Dem erwartenden Erzeuger Freudebrausend an das Herz".

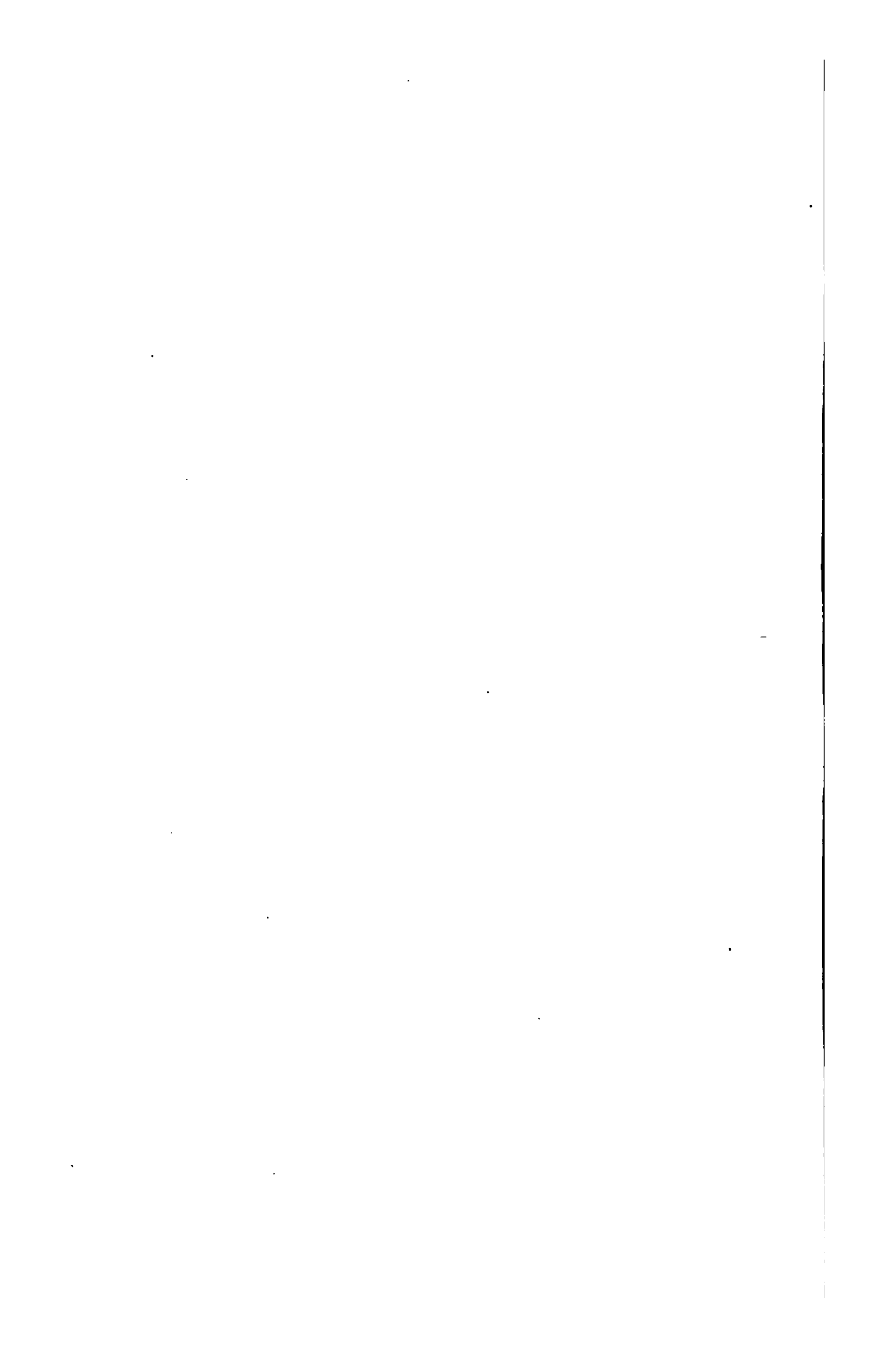
Ist Goethe der Strom mit seinen tausend Nebenquellen und Nebenflüssen, so ist der Ozean — die Weltliteratur.

II.

Der junge Goethe

von

Rudolf Henning.



Dem jungen Goethe gilt der Aufruf, den wir neuerlich erlassen, und Straßburg, meinen wir, habe zu ihm einen besonderen Anlaß. In der That hat sich durch ein eigenes Zusammentreffen hier in unsern Mauern, zu einer Zeit als das Elsaß politisch nicht dem deutschen Verbande angehörte, die größte Literaturwende vorbereitet, von der die neuere Zeit zu berichten hat. Mit ihr beginnt eine neue Jugend unserer Dichtung und sie ist in den ersten entscheidenden Jahren fast gleichbedeutend mit den Dichtungen des jungen Goethe.

Als der alte Meister, mit ruhiger Überlegenheit auf seine Anfänge zurückblickend, die authentische Geschichte seines Lebens schrieb, hat er eines der größten Kunstwerke der Literatur und der Wissenschaft zugleich geschaffen: er hat nicht nur sein Leben erzählt in dem einfachen Stil des großen Historikers, sondern auch erklärt wie er geworden ist, indem er die Verhältnisse, aus denen er hervorging, mit denen er gekämpft, die er überwunden, zu wirkungsvoller Anschauung brachte. So zeigte sich Alles voll innerer Notwendigkeit, in historischer Wahrheit und doch einer andern, höhern Sphäre angehörend.

Die Wahrheit des Berichtes steht auch heute noch fest, trotz einzelnen Irrungen, und die Treue der Tendenz ist unerschüttert. Die Darstellung freilich konnte nicht mehr auf den Ton des wirklichen Lebens zurückgestimmt werden:

wer diesen vernehmen will, muß die gleichzeitigen Dokumente, die alten Fassungen seiner Werke und die Jugendbriefe zur Hand nehmen, von denen noch kürzlich aus dem Goethe-Archiv ein wichtiger Teil veröffentlicht ist, leider grade für die Straßburger Zeit keine neue Ausbeute mehr gewährend.

Wie sollen wir aber mit wenigen Worten sagen, was jene unvergleichlichen Jahre bedeuten? Hier bleibt für jede Betrachtung ein unergründlicher Rest zurück. So wollen wir denn schlicht und einfach zusammenstellen, was uns von Allem die Hauptsache erscheint, Stufe für Stufe, wie er selbst es gethan, seinen Werdegang verfolgend. Denn seine Werke haben mit seinem Leben immer gleichen Schritt gehalten, so daß seine Kunst nicht ohne sein Leben, aber das letztere auch ohne seine Kunst nicht voll zu erfassen ist.

Das Glück, das Goethes Leben so sichtbar und so erfreuend begleitet, finden wir nicht darin, daß es ihm den Kampf mit der Sorge ersparte, — denn was wäre Lessings Leben wohl ohne den dauernden Kampf mit der Sorge gewesen —, sondern daß es ihn stets zur rechten Zeit an die rechte Stelle gebracht hat, ihm immer und manchmal auch gegen seinen Willen das Förderlichste zuwog.

Goethes Entwicklung begann an der Scheide zweier Zeitalter. Noch wirkte in der Poesie und Kunst die Kultur der Renaissance fort, eine Jahrhunderte alte Erbschaft, im Wettstreit der Völker erworben: wie im Rococo, so in der Literatur meist unter französischem Einfluß ihre unfreien Traditionen fortführend und nur oberflächlich

den Geist der Aufklärung verarbeitend. Auf der andern Seite war bereits Klopstocks neuer Stern emporgestiegen, am meisten, aber nicht überall von der jungen Generation bejubelt.

In Frankfurt, wo Goethes Wiege stand, war die Renaissance nie recht in das Leben der Menschen gedrungen. Hier webte noch fest das Mittelalter. Die alte Kaiser- und Krönungsstadt mit dem ganzen ehrwürdigen Pomp der reichsstädtischen Verfassung, dem Römer, den burgartigen Höfen, den winkligen Gassen und Vierteln voll wohl konservierten Sonderlebens waren für die französisch galante Kultur nicht der rechte Ort, sich einzunisten, wohl aber ein Boden, aus dem der Sinn für alles Altertümlich-Phantasievolle unbewußt reiche Nahrung sog, aus dem die Keime der Götz wie von selber hervorgehen konnten. Und neben dem politischen lag das geistige Mittelalter. Da spielten in der Erziehung und der Lektüre die alten Chroniken noch eine Rolle. Da kaufte man die Volksbücher, den ewigen Juden, den Dr. Faust und die ganze sonstige Sippschaft. Da fristete sich in der Puppenkomödie der zusammengeschrumpfte Rest einer großen, von volkstümlichen Impulsen durchsetzten mittelalterlichen Dramatik, die letzten verglimmenden Funken, die erst der junge Goethe zu neuem Brande entfachte. Aber das Alles führte mehr ein unterirdisches Dasein, bei den Kindern und dem gemeinen Volke. In die Vorderstuben des Patrizierhauses vermochte es nicht mehr zu dringen.

Die eigentliche Literatur auf die ein angehender Dichter schaute, war eine andere. Der Vater lebte in

den Werken der Renaissance und Aufklärung: Tasso, unter den Deutschen Haller, Hagedorn, Gellert waren seine Lieblingsautoren. Der Knabe und Alles was zu ihm hielt, fand sein Ideal in Klopstock und dessen Schule.

Schon war der Knabe ein Dichter. Er war es gewissermaßen aus Erbschaft. Von der Mutter, aus deren späteren Zügen der alte Goethe so unverkennbar herausblickt, hatte er das Fabulieren ererbt, und mehr noch, was zum echten Dichter gehörte: die Frohnatur, die in Beiden zu einer großen versöhnenden Weltanschauung sich ausweitete, den lebhaften, natürlichen, ja derben Sinn, das drastische Wort, aber auch ein Herz voller Poesie und dem Respekt vor den Geheimnissen des innern Lebens.

Die Mutter war es, die seinem poetischen Genius die Flügel löste, mit ihren Märchenerzählungen zu selbständigem Produzieren ihn hinüberleitend. Wo sie ihn losließ, begann er selber freischaffend, mit einem Märchen, dem neuen Paris, Goethes erstem Werk, freilich keinem deutschen Märchen, sondern einem im bunten, mythologisch schillernden Renaissancegeschmack.

Die Erziehung des Knaben war frei, durch kein Reglement bedroht, eine wirkliche, persönliche Erziehung mit den pedantisch ernsten Zielen des Vaters und den Talenten des Knaben als einziger Richtschnur. Daß sie nicht äußerlich blieb, dafür sorgte seine früh auf dem Grunde der Bibel und der gemütvollen Tiefe religiösen Empfindens sich aufbauende innere Weltanschauung.

Bald umgibt ihn die Kunst von allen Seiten. Unter den Malern im Hause des Vaters übt sich sein Auge im nachbildenden Erfassen wirklicher Dinge. Spielend

und übend ergreift er die Dichtkunst. Die wichtigsten Sprachen werden ihm geläufig. Die Weiten der traditionellen Literatur eröffnen sich, und rasch wird er im französischen Theater, das ein glückliches Geschick ihm zugeführt, zum Praktiker. Auf der Bühne und hinter den Kulissen ist er zu Hause, die Technik studierend und bald, wenigstens im Urteil, über die höchste dramatische Weisheit der Zeit, die berühmten drei Einheiten, sich hinwegsetzend. Und unversehens thut sich auch die Tiefe des menschlichen Lebens neben ihm auf: das Frankfurter Gretchen und Alles was an sie sich knüpft, hat zuerst sein Gleichgewicht erschüttert, ihn innerlich zum Bewußtsein gerufen und dem Empfinden der Leidenschaft den Weg gebahnt.

Zum Schluß regt er gewaltig die Hände und eröffnet eine geradezu massenhafte Produktion, wie aus den neuen Briefen an die Schwester hervorgeht, und bald erlaubt sich der Jüngling von seinen Riesenwerken zu sprechen. Es muß in der That ein gehöriger Stapel gewesen sein, denn der mächtige Qualm, der seine Leipziger Wirtin einen Zimmerbrand befürchten ließ, rührte vom Verbrennen seiner Frankfurter Manuskripte her.

Der Klopstocksche Einfluß ist ganz dominierend. Neben kleineren Gedichten und einem Schäferspiel sind es biblische Themen. Da ist ein Belsazar in Alexandrinern, dessen fünften Akt er in Leipzig in fünffüßigen Jamben schrieb. Da ist sein gefühlvoller Joseph in Prosa, der wegen zu vielen Betens zum Feuer verdammt wird. Da sind Isabel, Ruth, Selima, von denen wir wenigstens die Titel hören. Erhalten ist von ihnen nur eine Szene des Belsazar,

der in der Diktion den französischen Einfluß deutlich erkennen läßt; er könnte ebenso gut auch vom jungen Lessing sein.

Welche dichterische Kraft schon damals in ihm entfesselt war, zeigt am besten ein im Geschmack der Klopstockschen Schule verfaßtes Gedicht in 16 großen Strophen: Die Höllenfahrt Jesu Christi, ein im 17. Jahrhundert viel variiertes Thema, das die Höllenmythologie des Nikodemusevangeliums ausbeutet. Ein grotesker Stoff, an den er sich wagt, dessen Behandlung ihm freilich noch nicht gelingt. Wirksam weiß er aber Alles auf den Kontrast Christ contra Hölle zuzuspitzen, weiß er besonders in die poetisch dankbareren Höllenempfindungen sich hinein zu versetzen, aber dem Ganzen fehlen Körper und Glieder. Es sind dichterische Posaunenstöße, ein erstes Zeugnis seiner Sprachgewalt, aber ohne inneres Leben und künstlerische Vergegenwärtigung.

Daß er dennoch schon mit realistischem Dichterblick in die Welt schaute, verraten ein paar Gelegenheitsverse, die er beim Abschied seinem Freund Moors ins Stammbuch schrieb: kaleidoskopisch zusammengestellte Bilder von „der besten Welt", die ersten Vorboten derjenigen Manier, die später unter Hans Sachsens Einfluß in ihm zur Vollendung gelangte.

Aus solchen Aspekten ist wohl zu entnehmen, wie seine Entwicklung ihn weiter geführt hätte, wäre sein Wunsch ihm erfüllt worden, in Göttingen und nicht in Leipzig zu studieren. Er wäre dem Klopstockschen Einfluß noch mehr verfallen. Auch die Geniezeit hätte hier sich vorbereiten können, aber ein wichtigster Teil der Goetheschen Kunst wäre darüber vernachlässigt worden.

Was Goethe in Leipzig gewann während dreier Jahre, sollen wir es mit kurzen Worten zusammenfassen, so waren es Form und Stil und ein wirkliches künstlerisches Ideal.

Über diese Periode sind wir verhältnismäßig gut unterrichtet durch älteres und neueres Material, vor allem durch die Briefe an die Schwester und seinen Freund Behrisch. Wir sehen, wie er die neue Welt genießt:

So wie ein Vogel, der auf einem Ast
Im schönsten Wald sich, Freiheit atmend, wiegt,
Der ungestört die sanfte Luft genießt,
Mit seinen Fittichen von Baum zu Baum,
Von Busch zu Busch sich singend hinzuschwingen.

Das Leben umfängt ihn ganz, nicht die Wissenschaft, und bald ist der Vogel gefesselt. Käthchen hieß sein Ideal, Käthchen Schönkopf, die Leipziger Wirtstochter aus guter Familie. Es ist ein kleiner Roman, der sich durch die ganze Zeit zieht, aber kaum mehr auch als ein Roman. Mit Erstaunen bemerken wir in den Briefen die leidenschaftliche, ja überreizte Stimmung, die dabei in Aktion tritt und auf dem Punkte, wo die Eifersucht und die widerstreitenden Empfindungen kulminieren, bis zum leibhaftigen Wertherfieber ihn treibt. Das Leben selbst übt hier den Dichter, ihm spannenden, aufregenden Stoff, aber keine echte Nahrung bietend. „In dem verfluchten Leipzig brennt man weg wie eine schlechte Pechfackel." Und so fehlen dem ganzen Leipziger Leben, an Frankfurt und Straßburg gemessen, selbst in Goethes eigener Schilderung die satten Farben, die Tiefe und Weite des Hintergrundes ....

Doch lassen wir das Leben und verfolgen die künstlerische Entwickelung. Hier im Klein-Paris wehte gar

keine Klopstocksche Luft. Hier hatte die nach französischem Stil verfeinerte Lebensart in Deutschland damals wohl mit Dresden ihre sicherste Heimstätte. Hier empfing ihn, worüber er in Frankfurt schon sich erhoben, die modernste Renaissancepoesie als eine wirkliche Macht, hier herrschte die galante Dichtung, hier war Wieland in seinem Kreise die neuste literarische Größe.

Wieland, Oeser und Shakespeare nennt Goethe, bevor er nach Straßburg geht, seine ersten wirklichen Lehrer. Von ihnen hatte Wieland unlängst die Wendung vom Seraphischen zum Irdischen in sich durchlebt und dies Problem in seiner Poesie seither mit Vorliebe behandelt. Er war in sich zur Natürlichkeit zurückgekehrt und verlieh ihr die einschmeichelndsten sinnlichen Farben. Er wurde der erste deutsche Dichter der Grazie und Schönheit. Freilich waren seine Themen noch nicht dem Leben entnommen, sondern der Antike, wo die Schönheit einst ihre freieste Herrschaft geführt, oder den Feenmärchen, in denen das Reich der Phantasie grenzenlos sich ausweitete. Noch fesselte ihn die Manier, aber seine Sprache und Stil entfalteten eine in Deutschland unerreichte Anmut. Der Dichtung Schleier, den Wieland so leicht und zart zu weben verstand, wurde für den jungen Goethe eine neue poetische Offenbarung.

Wie sehr er diesem Einfluß folgte, zeigt sein jetzt veröffentlichtes Liederbuch Annette, das Behrisch für ihn 1767 zusammenstellte. Dichterisch bietet es uns zweifellos eine Enttäuschung, es ist durchaus leichte Waare, weder dem Stoffe, noch der Technik, noch der Sprache nach individuell, wenn auch hie und da ein tieferer Goethe-

scher Ton hindurchklingt. Sinnlichkeit und Altklugheit schließen darin ein unnatürliches Bündnis. Aber die einmal entfesselten Kräfte ruhten in Goethe nicht, bis er, seine Wahlverwandschaft zur Wielandschen Muse, die er zeitlebens empfand, zu neuer Vollkommenheit steigernd, zu der Dichtung Schleier die Wahrheit hinzufügte.

Und neben Wieland stand der Maler Oeser, der Freund Winckelmanns, der erste bedeutende Mann, mit dem Goethe in Berührung trat. Wie Wieland war er eine harmonische Künstlernatur: „ein angenehmes Sonnenlicht von echter Menschenweisheit erheiterte all sein Thun" — so hat ihn Goethes Freund Knebel geschildert. Auch in ihm waltete ein zarter, auf idealistische Verklärung gerichteter Zug; daß man die Seele malen müsse, hat er Goethe immer wieder gepredigt. Das Anmutige, Heitere, Naive blieb seinem Wesen am meisten gemäß. Die unschuldige Grazie, heißt es noch in den Propyläen, habe ihn durch sein ganzes Leben begleitet. Die Allegorie, diese kolossale Prämisse der Renaissance, wie Jakob Burckhardt sie nennt, spielt auch bei ihm eine große Rolle, aber allem künstlerischen Schnörkelwesen schon abgewendet, beginnt er im Sinne Winckelmanns und der Antike reinere Schönheitsformen zu vertreten. In der Dichtung weiß er die echten Größen wohl zu erkennen, außer den Alten Shakespeare, den Wieland gerade damals übersetzt.

Wir können das Bild nicht besser zusammenfassen als in der bekannten Situation, die in Dichtung und Wahrheit fortlebt: Goethe in Oesers Atelier die eben erschienenen Aushängebogen von Wielands graziöser Dichtung Musa-

rion vorlesend, Oeser den Leipziger Theatervorhang malend, den Vorhof zum Tempel des Ruhmes, geschmückt mit den Statuen des Sophokles und Aristophanes, um welche sich neben den Musen die neuern Schauspieldichter versammeln. Zwischen sie hindurch geht unbekümmert, vom Rücken gesehen, ein Mann in leichter Jacke, direkt zum Tempel des Ruhmes, — Shakespeare.

Aber was verdankt denn nun Goethe Oeser? Ein allgemeines Gefühl haben Sie vielleicht gewonnen. Die letzte Formel spricht Goethe selber aus, unmittelbar nach seinem Leipziger Aufenthalt, an Oesers Tochter Friederike schreibend: „Ich verdanke Ihrem Vater das Gefühl des Ideals“ und ein andermal: „Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille“.

Die Ausdrücke sind von der Antike hergenommen, deren eigene gehaltene Schönheit Winckelmann nicht treffender zu bezeichnen wußte, als mit den in jener Zeit immer wiedertönenden Worten. Oeser wendete sie auf die gesamte Kunst, Goethe auf seine eigene Poesie an und hatte damit ein neues Ideal gewonnen, dem er dichterischen Ausdruck gab.

Denn was ist Einfalt und Stille, auf menschliche und moralische Dinge angewendet? Hier trifft wohl Mehreres zusammen, in der Mitte aber steht der Begriff der Unschuld, ein nicht erst von Goethe entdecktes Thema. Es hängt mit der in der Literatur und Kunst langgepflegten Neigung zur Idylle und der arkadischen Poesie zusammen. Wieland hatte es verdeutlicht, Unschuld und Schuld einander gegenüberstellend. Bei Goethe kehrt es wieder, jetzt und später. Ein Gedicht aus der Leipziger Zeit ist an

die Unschuld gerichtet, mehrere aus der Annette behandeln zum Teil in mythologischem Gewande dasselbe Problem. Und schon gewinnt es eine lebendige, dramatische Seite. Wie tönt es uns entgegen, wenn in dem einen Gedicht das Mädchen zittert:

Unschuld — ach wie klang
Dies Wort so lieblich, wenn in mitternächtger Stunde
An meinem Haupt es mir mein Engel sang.
Jetzt rauschts wie ein Gewitterton vorüber . . .
Sieh aus deiner Unschuldswohnung, Herr, auf mich herüber,
Erbarme dich! . . . Du
Vermagsts allein. Der ist zu schwach dazu,
Der Mensch, zu dem ich vor dir betete.

Ist das nicht Gretchen im Dom? — Noch nicht. Aber die allgemeine Sphäre ist gegeben. Es gehörte erst noch das wirkliche Leben, es gehörte Straßburg, Sesenheim und eine neue Kunstform dazu, um aus den abstrakten Gebilden das größte Unschuldsideal aller Zeiten, den Gretchentypus, hervorgehen zu lassen. Dies Ideal geschaffen zu haben, ist Goethes Werk. Durch Gretchen sind unsere deutschen Mädchen klassisch geworden und dem Dichter nachträglich noch alle eine Ehrengabe schuldig.

Doch wir sind in Leipzig. Von dem inneren Wesen künstlerischer Schönheit, wie das Zeitalter sie faßte, hatten Oeser und Wieland Goethe wohl eine Vorstellung gegeben. Die äußeren technischen Formen konnten sie ihm nicht vermitteln. Er gewann sie auf anderem Wege. Hier zeigte sich, daß die Jahrhunderte nicht umsonst gearbeitet hatten. In der forterbenden Renaissancelyrik und zuletzt in der Anakreontik hatte eine wirkliche Technik sich angesammelt, und wir verfolgen, wie Goethe Griff um Griff an ihnen lernt: die sicheren Eingänge, die spielende

Leichtigkeit der Behandlung, den klaren, plastischen Aufbau, die wirksamen Kontraste, die überraschenden Pointen. Aber er wird sofort auch ein Schüler Lessings, der damals „die große Autorität besaß“, vor allem durch den Laokoon. Wie weiß er die Allegorie, auf die er nie ganz verzichtete, in seine Kunst hinüberzuretten, indem er das Bild in Handlung auflöst. So ist „der Schmetterling“, das antike Symbol der abgeschiedenen Seele bei ihm kein bloßes Symbol mehr: er wird in die Szene, in die Handlung hineingezogen, an ihn knüpft sich die dramatische Wendung, er bleibt persönlich, ist immer noch der Liebende selbst. In allen Leipziger Liedern waltet viel Tradition. Aber schon beleben sich die Bilder, und neu ist die ganze poetische Rolle, welche das Überirdische und Unwirkliche, nur durch die Ahnung zu erfüllende, übernimmt. Der Traum, die Dämmerung, die mondbeglänzte Zaubernacht sind seither stimmungsvolle Themen unserer Lyrik geblieben.

Aber alle diese Lieder bleiben erdachte Kunstwerke, nur mit dem idealen Leben ihrer Gattung erfüllt, ohne überzeugende Wirklichkeit, ohne eigene Erfahrung. Nicht höher als die Lyrik stehen die gleichzeitigen dramatischen Vorstudien des Dichters: das Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“, der erste Versuch eines strengeren Dramas.

Der Hauptertrag der Jahre bleibt, daß Goethe die seit Jahrhunderten ausgestaltete Idealwelt der Poesie als einen fortwirkenden, aber noch der persönlichen Belebung harrenden Besitz praktisch in seine Kunst hinübernimmt. Die Zeit des bloßen Lernens ist damit vorüber. Weiter sollte ihn erst das Leben fördern.

Wirksam schließt Leipzig mit einer schweren Katastrophe, der Krankheit, und nun arbeitet während der langen Frankfurter Rekonvalescenz Alles in ihm auf innere Vertiefung hin, den Boden schon für die neue Zukunftssaat bereitend. Die zarteren, weicheren Einflüsse überwiegen: die Frauen, die Mutter, die Schwester und deren Freundinnen umgeben ihn. Wie ein Schutzengel führt ihn „die schöne Seele“, Susanna von Klettenberg, in die seelischsten Tiefen des Lebens zurück. So baut sich still und mächtig in ihm eine neue große Erfahrung auf: das Gefühl des Geheimnisses im Menschen und der Natur, das es mehr zu empfinden und zu enträtseln, als zu erkennen gilt. So entwachsen seine Verbindung mit den pietistisch frommen Kreisen und sein Bestreben, ins Innerste der Natur zu dringen, gleichzeitig derselben Wurzel. Zielweisend dient immer noch die alte Oesersche Formel der Einfalt: „es ist doch nichts wahr, als was einfältig ist. Wer den einfältigen Weg geht, der geh' ihn und schweige still. . . Eingesperrt, allein, Zirkel, Papier, Feder und Tinte, zwei Bücher mein ganzes Rüstzeug, und auf diesem Wege komme ich in Erkenntnis der Wahrheit oft so weit und weiter, als Andere mit ihrer Bibliothekarswissenschaft. Ein großer Gelehrter verachtet leicht das einfältige Buch der Natur“, schreibt er in dem berühmten Brief vom Februar 1769. So wächst er innerlich dem Faust entgegen.

Es folgt Straßburg. Hier zuerst sind alle guten Geister seines Lebens um ihn versammelt. Nun sind alle körperlichen Leiden gehoben. Fast zum erstenmal thut sich die Offenheit eines frischen, jugendlichen Mutes in voller Blüte hervor. Hier wird ihm Stadt und

Land eine unversiegliche Quelle frohen Lebensgenusses. Keine Gegend im Norden der Alpen, die Goethe mit solcher Wärme, ja Begeisterung gepriesen, als das Elsaß, so oft er darauf zu sprechen kam. Ein „Paradies“ ist dem seine Worte sorgsam abwägenden Manne dafür kein zu hohes Wort. Er muß es gut getroffen haben. Dieselbe Stimmung erfaßt ihn wieder, als er vor seinem Sesenheimer Besuch im Jahre 1779 bei Selz das Elsaß wieder betritt. „Ein ungemein schöner Tag“, schreibt er, „eine glückliche Gegend. Ein milder willkommener Atem durchs ganze Land. Trauben mit jedem Schritt und Tage besser. Jedes Bauernhaus mit Reben bis unters Dach, jeder Hof mit einer großen, vollhangenden Laube. Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und süß in der Seele. . . Der Rhein und die klaren Gebirge in der Nähe, die abwechselnden Wälder, Wiesen und gartenmäßigen Felder machen dem Menschen wohl und geben mir eine Art Behagens, das ich lange entbehrt.“

Und im Lande die Menschen, deren treue, gute Art im Lersee des Götz einen dauernden Repräsentanten gefunden. Willig lebt er in alle Kreise sich hinein. Nun wird er unter Freunden der gute Kamerad, der er noch nie gewesen. Hier sind alle die Genossen, die seinem Herzen nahe blieben, die Lersé, Weiland, Jung Stilling, Lenz und sein teurer Mentor, der „liebe Mann“, der Aktuarius Salzmann.

> Ihr bringt mit Euch die Bilder froher Tage
> Und manche liebe Schatten steigen auf.
> Gleich einer alten halbverklungenen Sage
> Kommt erste Lieb und Freundschaft mit herauf

ruft er, der Straßburger Zeit gedenkend, als er seinen Faust wieder zur Hand nimmt. In solcher Beleuchtung haben seit Dichtung und Wahrheit alle Deutschen des Elsaß in sich empfunden. Und als wir im Jahre 1872 als junge Studenten das Land wieder betraten, da war es unser alter Kommilitone, der ganz wesentlich dazu beitrug, uns ein geistiges Heimatsgefühl zu bereiten. Wie ein Baum mit seinen Wurzeln tief in die Erde greifend allen zerstörenden Wandlungen zum Trotz eine ganze Position zu schützen vermag, hat er uns hier deutsches Empfinden behütet.

Ein eigenes Verhängnis hat es gewollt, daß ihm selber erst im Elsaß ein lebendiges Gefühl des Deutschtums aufgehen sollte. Hatte er im deutschen Leipzig der französischen Kultur gehuldigt, so wird er sich im französischen Elsaß der deutschen Art bewußt. „Deutschheit emergierend", schreibt er im Entwurf von Dichtung und Wahrheit über den Straßburger Abschnitt seines Lebenswerkes. Lauter noch als in Frankfurt redeten hier die Zeugen deutscher Vergangenheit. Vor Allem Erwins Münster. Es bleibt der geistige Hintergrund seines ganzen Straßburger Aufenthalts.

Was er empfand läßt seine ruhige Schilderung in Dichtung und Wahrheit nur unvollkommen erkennen. Aber wir besitzen ein fast gleichzeitiges Denkmal, das seine Stimmungen getreuer wiedergiebt: die Rede „Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach", welche er 1773 in Frankfurt hielt, deren Anfang er wohl noch in Sesenheim schrieb. In eine Staubwolke von Worten, meint er später, habe er damals seine einfachen Gedanken

eingehüllt. In der That, es ist fast keine Prosa, sondern sprühende dithyrambische Rede. Wir hören, wie er im Anschauen des Münsters schwelgt, es genießt wie eine Landschaft, die bei jeder Beleuchtung neue Reize enthüllt: im Morgenduftglanz, im reinen Tageslicht, in der Dämmerung oder wenn der Mond die Schatten zu mächtiger Wirkung zusammenballt. Die Plattform, von deren Höhe die junge Schar mit gefüllten Römern die scheidende Sonne grüßt, wird die Stätte ihrer abendlichen Zusammenkünfte.

Aber er studiert das Münster auch. Das Verständnis für die gothische Baukunst war in Deutschland wie in Frankreich ziemlich verloren gegangen. Die Kunst der Renaissance und des Barockstils beherrschten den Geschmack. Wohl ist in Straßburg die Lokaltradition lebendiger als anderswo geblieben. Hier gab es immer Leute, die das Münster verehrten und studierten: aber für die Welt entdeckt hat erst Goethe wieder die mittelalterliche Baukunst. Und er sieht mit neuen, anderen Augen als Alle vor ihm. Es ist nicht bloß die ragende Kühnheit des Turmbaues, die stets am meisten bewundert wurde, es sind nicht die starren Massen, die er anstaunt, es ist der Geist, den er sucht, der aus dem Ganzen zu ihm spricht. Einen Riesengeist, der über alle kleinliche geleckte Gegenwart hinausragt, empfindet der in die Sturm- und Drangzeit sich hineinlebende, von Shakespeare und Ossian erfüllte Jüngling, — einen Geist der Harmonie, der inneren Notwendigkeit, der ruhigen Schönheit aller Teile, „ein ewiges Ganzes“ der Schüler von Winckelmann und Oeser.

Aber er war seither auch bei Herder in die Lehre

gegangen. So sucht er nun aus den Grundelementen, aus der Substanz selber die Kunstgesetze herzuleiten. Für den antiken Bau ist die Säule die Wesensbedingung, für den nordischen die Wand. Diese Mauern bis ins Ungeheure gen Himmel geführt, aber vermannigfaltigt durch das lebendigste Astwerk, die Rose und die Seitenteile harmonisch den Schiffen antwortend, in die Glockenstuben die geheimnisvollen Kräfte geborgen, welche die Türme hoch in die Lüfte heben sollen, das Ganze notwendig schön wie die Bäume Gottes, — das war ihm Erwins Werk.

Später ist Goethe mit der Wendung zur Antike diese Jugendbegeisterung wieder verloren gegangen. Aber sie lebte auch ohne ihn fort. Die Romantik, die so vielfach an Goethes Jugend anknüpft, hat sie zum siegreichen Durchbruch gebracht. Wie Goethe für das Münster, wirkten die Brüder Boisserée für den Kölner Dom, und Sulpiz berichtet sehr hübsch, wie er im Mai 1811 sich bemühte, in Goethe die alte Stimmung zu erwecken. Es gelang: „er brummte wie ein angeschossener Bär; man sah, wie er in sich kämpfte und mit sich zu Gericht ging, so Großes je verkannt zu haben." Er aber schrieb, als er die von ihm ausgestreuten Keime ringsum aufgehen sah, vor das betreffende Buch von Dichtung und Wahrheit: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle". Daß es keine französische, sondern eine deutsche Baukunst sei, stand ihm damals — mit Unrecht — fest.

Aber neben diesen Genius des Mittelalters, den er als eine Person verehrte, etwa wie man den Homer verehrt, tritt alsbald eine ganze neue Welt. An allen Enden werden die Geister lebendig, und Herder ist der Prophet,

der sie ihm entgegen führt. Die Weltliteratur schiebt sich zu einer neuen Konstellation zusammen. Sie haben bereits davon gehört, und vor einem Jahr ist hier ausführlich über Goethes Verhältnis zu Herder gesprochen, ich will nichts wiederholen, nur an die Hauptsachen erinnern.

Von England geht die mannigfach vorbereitete Bewegung aus, die Rückkehr zu einer natürlichen und volkstümlichen Richtung. Nach Frankreich dehnt sie sich aus, und in Rousseau ersteht nicht nur der erste Verkündiger der Natur als der besten Führerin auf allen Gebieten, sondern auch der erste große moderne Dichter der Leidenschaft seit Shakespeare. Auch die Leidenschaft ist heroische, gesteigerte Natur, ist heldenhaft erregte Stimmung, sie zeigt die höchste Potenz der menschlichen Kraft.

Hatte Wieland einst die Natürlichkeit gelehrt, so wird jetzt die volle unverfälschte Natur selber zur Herrschaft aufgerufen. In Deutschland war es der Magus aus dem Norden, Hamann aus Königsberg, der Herder die Wege gewiesen. Ein lebhaft empfundener Gegensatz zwischen englisch-deutschem und französischem Geiste spielte bedeutsam hinein. Alle Fäden vereinigten sich, als Herder eines Augenleidens halber nach Straßburg kam und hier in seinem Quartier in der Salzmannsgasse beständig von Goethe aufgesucht wurde. Zwei geniale Naturen trafen zusammen, der eine mit feinsten Sinnen für das Wesen echter Poesie ausgerüstet, aber auch ein Meister weitblickender historischer Betrachtung, der andere voll sich regender Gestaltungskraft und praktischer Künstlerziele, mit Feuergeist die neuen Bahnen durchmessend. Wohl hatte Goethe bereits früher Shakespeare bewundert, aber sein

Shakespeare mag bis dahin dem Wielandschen näher gestanden haben als dem wirklichen Original; wohl hatte auch er aus dem durch Macpherson umgestalteten keltischen Ossian neue Urklänge der Poesie herausgehört, aber in dem großen Zusammenhang der Volkspoesie hatte er ihn schwerlich empfunden. Nun wurde grade auch die große englische Sammlung der Volksballaden bekannt, und Herder verkündete, daß solche Dichtung kein Einzelbesitz, sondern eine Welt- und Völkergabe bedeute. Rasch war der junge Dichter am Werke, um als erster in der Reihe der Herder, Arnim-Brentano und Uhland aus „denen Kehlen der ältesten Mütterchen" die alten Lieder, wie sie Gott geschaffen, zu sammeln. Nun erst werden ihm die Augen für Homer geöffnet, den er in Sesenheim in der Ursprache zu lesen beginnt. Und in das Ganze kommt durch Justus Möser, den Ernst Moritz Arndt der Geniezeit, ein warmer patriotischer Zug. Dem unklaren Taumel des Teutschtums, den Klopstock hervorgerufen, sind diese Männer nicht mehr verfallen, aber zum wirklichen Bewußtsein unserer nationalen deutschen Art haben uns Herder, Goethe und Möser erst wieder gebracht: die von ihnen herausgegebenen Blätter „Von deutscher Art und Kunst" bleiben dafür das denkwürdige historische Dokument.

So stehen mit einem Mal ganz andere Helden auf der literarischen Bühne als noch vor kurzem. Der Kultus der Natur, der Genialität beginnt und Goethe wird der Führer des Straßburger Jugendkreises: Shakespeare sitzt mit ihnen zu Tisch und Rousseau begründet ihre innere Weltanschauung. Alle folgen demselben Zuge, dem Goethe eine grenzenlose Expansionskraft verleiht.

Doch was machte bei dem Allen seine eigene Dichtung? Vermochte er sein altes Wesen in dieser Bewegung zu halten, die Kunst die er in Leipzig erlernt, noch zu verwerten oder mußte er sie nun mit einer anderen vertauschen? Das Glück, die Fähigkeit des harmonischen Ausgleiches ist ihm immer geworden, so auch hier. Es wurde ihm nicht mit der einen Hand gegeben, während die andere ihm nahm, sondern aufs neue mit beiden vollen Händen ausgeteilt. Die ihm dieses vermittelte, war Friederike. Wie mit innerer Notwendigkeit, wie ein vorbereitetes Geschenk tritt sie in dieser entscheidenden Epoche hervor.

Noch lebte in Goethe das alte Oesersche Ideal der Einfalt und Unschuld und stillen Ruhe, das eben auch in der Literatur Wirklichkeitsformen anzunehmen begann. Der Landprediger von Wakefield war erschienen, Goethe wie auf einer poetischen Brücke in die neue Sphäre hinübergeleitend. Nun aber waren in ihm Natur, Ursprünglichkeit, Freiheit davon unzertrennliche Begriffe geworden. Beides, das alte und das neue Ideal, fand er, sah er jedenfalls vereint in einem Wesen, das ihm menschlich so überaus liebenswert erschien. So erst begreift sich, wie er hier ins Tiefste getroffen wurde. Er lebte in Sesenheim ein Dasein, in dem Himmel und Erde, Ideal und Wirklichkeit in einander verschwebten. Hier war jeder Widerstreit geschlichtet.

Nun bleiben seine Gedichte auch keine künstlerischen Imaginationen mehr. Nun beginnt die Wirklichkeitsdichtung, der freie Strom der eigenen Empfindung hervorzubrechen und wir meinen seither, daß es keine andere echte Lyrik gebe als diese.

Groß ist der Vorrat von Liedern nicht, der aus dieser Zeit auf uns gekommen, aber er wiegt ein ganzes Repertoir. Da ist das schönste Zeugnis der so zusammentreffenden Situation, das Gedicht Mit einem gemalten Bande, „Kleine Blumen, kleine Blätter“, mit dem Goethe der alten Anakreontik noch einmal die letzte Weihe, die schönste Verklärung zuteil werden läßt. Anakreontisch ist das Motiv, die Behandlung, die Sprache, aber Alles ist auch Wirklichkeit und Leben. Und welche Handlung, welche Bewegung ist in dem Liede, wie rasch wechseln die Bilder, während die alten Gedichte meist mit einer Situation sich begnügen. Wie überwältigend bricht gerade an der Stelle, wo sonst die herkömmliche Pointe gerne eine mehr dialektische Auflösung bringt, die leidenschaftliche Empfindung selber hervor: „Einen Kuß, geliebtes Leben, und ich bin belohnt genung!“ Hier ist das Höchste aller Anakreontik erreicht.

Daneben nahm Goethe noch zu anderen Literaturgattungen Stellung. In Sesenheim legte er alten Melodien neue Texte unter. Daß dies keine Volkslieder waren, lehrt sein Wort an Herder „Die Enkel singen alle: Ich liebte nur Ismenen“. Schon war Ismene in den Bänkelsang gekommen, der in Frankreich durch Moncrif, in Deutschland durch Gleim populär geworden. Ein parodischer Balladenstil, ein leierndes sangmäßiges Metrum überschwemmten ganz Deutschland. Bürger folgte dem Zuge. Goethe hat den Inhalt und den platten Ton zurückgewiesen, die Form aber verwertet. Im Sesenheimer Liederbuch klingen mehrfach bekannte Strophenformen an, und sogar der prächtige Hymnus

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

ist formell nicht davon zu trennen. Seine Kraft des Adelns hat er hier gleich glänzend bewährt. Was besagt allein der Auftakt der geraden Verse, der besonders in den fortlaufenden französischen Kurzzeilen gerne fehlt, und der ganze wiegende atemlose Ton, der dem Metrum seinen Charakter verleiht. Wie ist in dem Liede aller Sonnenglanz von Himmel und Erde herbeigerufen, um der schwellenden Brust, dem innern Glück Worte zu leihen. Hier zuerst in unserer Lyrik ist die Liebe wieder in den lebendigen Strom elementaren Lebens getaucht.

Daneben steht das erneute Volkslied, das unvergängliche Heidenröslein, dessen zarter Naturhauch mit dem kräftigen Balladengang und der tiefen Lebenssymbolik so wunderbar zusammentrifft, daß in dem Gedicht nun erst alles Ueberlieferte Seele und Form gewonnen zu haben scheint. Und endlich die Leidenschaft selbst, mit der äußeren Natur in einen Akkord zusammenfließend, in dem Gedicht „Es schlug mein Herz. Geschwind zu Pferde“, dessen voll dahinfließende Strophen dem Einflusse Ossians den mächtigen Drang des Herzens hinzufügen.

So sind in diesen wenigen Liedern die wichtigsten Komponenten der Goetheschen Lyrik schon vereint. In Straßburg hat Goethe das Bewußtsein seiner dichterischen Kraft und Individualität erlangt, sich selbst und den Platz, den er in der Literatur der Zeiten einzunehmen hatte, gefunden. Nun sind seine Ziele gesteckt, die gleichzeitig schon im Götz und Faust zu höherem Vollbringen

ihn aufrufen. Aber er hatte hier immer noch dichtend gelebt, selber ein poetisches Jugendglück gekostet, dessen Zauber noch sein spätes Alter verklärt. Erst in Frankfurt, wohin er nun zurückkehrt, wird er zum professionellen Dichter. Das Leben, das noch öfter fordernd sich meldet, tritt doch mehr zurück, die inneren Mächte, seine geistige Entwickelung beanspruchen ihn ganz.

Aber die guten Straßburger Zeiten sind vorüber. Die alten Freunde fehlen. Nur in Merck stellte ihm das Schicksal wieder, was er brauchte: eine überlegene Natur, einen scharfen, einsichtigen, wohlwollenden Kritiker, der ihm immer richtig geraten, der ihm sicher seine emporführende Bahn gewiesen.

Doch fehlte seinem Innern zunächst das Beste, die Ruhe, der Frieden. Über dem tiefen, für ihn selbst so herzzerreißend endenden Sesenheimer Erlebnis hatte sich noch nicht genug Asche in seinem Herzen angesammelt. Das Problem seines künftigen Lebens lastet auf ihm. Wie ein Ruheloser, Verfolgter, der nirgend haften kann, kommt er sich vor. Den Wanderer, den Pilgrim nennt er sich, nennen ihn Andere, wenn er auf unstäten Wegen die Gegend durchstreifend selbst in Frankfurt wie ein Fremder sich fühlt. Mit der Ruhe, die er erst nach dem Werther wieder gewinnt, ist auch die künstlerische Form dahin. Keines der köstlichen Lieder der Straßburger Zeit gelingt ihm zunächst. Ein neuer Stil, neue Vorbilder treten an die Stelle der alten, die nicht mehr reichen für das was ihn bewegt. Der grosartig feierlichste Lyriker des Altertums, Pindar, wird nun sein Muster, in dessen mächtigen Dithyramben er die ihn emportragenden

Schwingen gefunden zu haben glaubt. In ihnen strömt er sein Tiefstes aus, das Gefühl seines Genius, das allein ihn hält. Es entstehen Wanderers Sturmlied:

> Wen Du nicht verlässest, Genius,
> Nicht der Regen, nicht der Sturm
> Haucht ihm Schauer übers Herz . . .

Übersetzungen Pindars, der mit philoktetischer Klage anhebende Hymnus vom Adlerjüngling der „die Flügel hob nach Raub aus; Ihn traf des Jägers Pfeil und schnitt der rechten Schwinge Sennkraft ab!" Wie hier „Allgegenwärtger Balsam Allheilender Natur", ist's in „Pilgers Morgenlied", wo er trotzend schon sein Haupt erhebt:

> Beugen sollst Du's nicht!
> Beugen magst Du
> Kind'scher Zweige Haupt

„Allgegenwärtige Liebe", die zuletzt ihm Linderung tröpfelt.

Wie ein Idyll steht dazwischen „Der Wanderer", der in der ersten Wetzlarer Zeit entstand. Und merkwürdig genug ist es wieder das Elsaß, das ihm die reinere, beruhigte Stimmung bringt. Wohl ist die Szene antik, eine Hütte auf der Anhöhe an verfallene Tempelreste gebaut, wo Säulenbruchstücke und Inschriften im Gebüsch zerstreut sind, aber bei Niederbronn, auf der Wasenburg, wohl der einzigen Stelle im Norden der Alpen, wo auch heute noch neben römischen Resten Inschriftblöcke im Gebüsch umherliegen, hatte Goethe Ähnliches geschaut, und das Pappelwäldchen verstärkt den Charakter elsässischer Landschaft. Hier sieht er in versöhnendem Abendschein ein fremdes stilles Glück, die Frau, den säugenden Knaben an der Brust. Ihn selber darf aber nur der Blick erquicken.

Er muß mit des Fremdlings Reisetritt an solchem Los vorübergehen.

Mit diesem Ringen und Kämpfen beginnt in Goethes Lyrik die Poesie der Erhabenheit, in der er die größten Verbündeten, die letzten Heilmittel aller Menschheit herbeiruft. In Mahomet und Prometheus findet er alte Vorbilder seines titanenhaften Strebens. Und er ruht nicht eher, als bis er die ganze Gattung, die er soeben erst begründet, auf die höchste Stufe ihrer Vollendung gebracht. In „Mahomets Gesang“ findet sie ihren großen, nun schon alles Persönliche zurücklassenden, ins Allgemeine gezogenen Abschluß. Und im „Ganymed“ ist alle Schwere des Hinaufstrebens geschwunden. Im Morgenglanze führt ihn der Frühling empor: „Ich komm'! Ich komme!... aufwärts an deinen Busen, Alliebender Vater!“

Was seine Lyrik so gewaltig vorwegnahm, sucht seine Thätigkeit zu erringen. Seine Produktionslust wird rasch eine nahezu unbegrenzte, so daß man damals von ihm hätte fordern können, was man wollte. Zu keiner Zeit seines Lebens ist er so sehr und so ausschließlich Dichter gewesen wie jetzt. Mit Bewußtsein und Willen tritt er auf den literarischen Schauplatz.

Zunächst überwiegen die Straßburger Traditionen, — und nur diesen kann unsere Betrachtung noch gelten. Die Frankfurter Gelehrten Anzeigen, ein kritisches Journal, das er bald nach seiner Rückkehr nach Lessings Vorbild mit seinen Genossen begründet, enthalten, individuell und persönlich, wie sie sich geben, wichtige Beiträge zu seiner Selbstcharakteristik. Natur und Wahrheit bleiben die Grundworte, und aller Theorie wird die eigene sinnliche

Erfahrung, die schöpferische Kraft entgegengestellt. Der Shakespearekult dauert fort. Ebenso enthusiastisch wie Erwin als Künstler wird der größte dramatische Genius gepriesen in der den Straßburgern kommunizierten Rede zum Shakespearetag. Auch hier dringt er nicht auf Analyse: Alles ist Schauen und sinnliches Empfinden. „Bevor ich Shakespeare kannte, war ich ein Blindgeborener, dem nun eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick geschenkt." Aber er weiß trotzdem, wieder als echter Schüler Herders, auch das griechische Drama zu begreifen aus dem Charakter und dem religiösen Leben des Volkes. Nur paßt es nicht mehr zur Gegenwart und soll nicht weiter nachgeahmt werden: „Französgen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir viel zu schwer", ruft der neue Gegner französischer Bildung. Das Theater ist jetzt aus der Enge der Kultusfeste herausgetreten, sein Schauplatz ist die ganze Welt. Shakespeares Theater ist dem Dichter des Götz ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Vom kunstgerechten Aufbau, von Motivierung und Charakteristik und anderen notwendigen Dingen ist keine Rede. Auch das Tragische wird ganz eigen gefaßt und in den geheimen Punkt gesetzt, in dem die prätendirte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt, also als eine Art modernen Fatums, in dem die großen Fragen von Schuld und Sühne ganz neu und ohne moralisierende Hintergedanken sich darstellen.

Auf die gewonnenen Ideen war die direkte Probe der Götz oder vielmehr die „Geschichte Gottfriedens von

Berlichingen mit der eisernen Hand. Dramatisiert", wie er in der ältesten Fassung hieß, die er noch im Spätherbst 1771 bald nach der Rückkehr aus Straßburg in einem Zuge niederschrieb. Bisher hatte er nur an kleinere dramatische Pläne sich gewagt, jetzt begeistert ihn das Vorbild Shakespeares zu dem ersten großen Wurf. Über den kraftgenialen Cäsar und einen geistigen Helden, den Sokrates, an denen er schon geplant, siegte der gute, deutsche Ritter des Mittelalters, dessen Selbstbiographie, eine pfadlose Sammlung von Reiterstückchen, er in Straßburg gelesen. Was Goethe damals in der ersten vollen Wärme vollendete, ist dem Publikum gar nicht bekannt geworden. Erst der umgearbeitete Götz von 1773 hatte den großen Erfolg. Uns aber bleibt die alte erste Fassung von besonderem Wert trotz all ihren Auswüchsen und dramatischen Unmöglichkeiten.

Man vergesse einmal Alles, was über das Stück gesagt oder auch geschrieben ist, und lasse es rein aus sich selber wirken, sein altes Geheimnis wird auch heute noch empfunden werden. Worin Goethe seinen Hauptwurf gesetzt, deutet er so an: „Ich bin nicht erst lange beim Stapel der Kritik vorgefahren, sondern habe gleich am Herzen des Volkes angefragt", und ein anderes Mal: „Ich verlasse mich auf seine gute Natur".

In der That, der Götz hat eine gute Natur, und wie zeigt sich in ihr diejenige des Dichters. Wenn wir gar nichts von dem Verfasser wüßten, wenn der Gottfried uns namenlos wie ein Werk des Altertums überliefert wäre, aus dem allein wir das Wesen des Dichters zu erschließen hätten, was für eine herzerfreuende Vorstellung

müßten wir von ihm uns bilden. Wie ist hier Treue, Biederkeit, Wahrheit, Güte, Innigkeit, Liebe, berückende Leidenschaft und wieder Treue und Liebe mit vollem Pinsel gemalt. Was weht hier für eine starke befreiende Luft gegenüber der qualvollen Atmosphäre, die wir in Schillers Räubern oder gar in Kabale und Liebe empfinden. Eine wirkliche verantwortungsvolle Schlechtigkeit giebt es nicht in dem Stück. Und dies fließt aus Goethes tiefster damaliger Weltanschauung.

Früh verzeichnet er in seinem Tagebuch ein versöhnendes Wort Rousseaus, daß die Fehler des Menschen nur die Kehrseiten seiner Tugenden seien, und in seiner Shakespeare-Rede wendet er es auf das Drama an, daß „das, was wir bös nennen, nur die andere Seite vom Guten ist, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß". Alles gehört in den großen Haushalt der wirkenden Natur, die der Dichter darzustellen hat. Und wie ein echter Künstler sucht er nichts weiter darunter und darüber und hält sich frei von ethisierenden Tendenzen. So sind auch Adelheid und Weislingen eigentlich nicht schlecht, obwohl der letztere dem Freunde und der Verlobten wortbrüchig und treulos wird, die andere einen Mann um den andern verdirbt und mehrfach zum Gift greift. Adelheid selber ist wie eine schöne Giftblume, die immer wieder die Sinne und das Auge fesselt und erquickt. Mit welcher Vorliebe ist sie gestaltet, wie zauberhaft und dämonisch erscheint sie, am meisten in der später getilgten Szene nächtlich im Zigeunerlager. Wie Weislingen kann auch sie nicht anders sein als sie ist, oder sie wäre nicht sie selbst.

Wie mit den Charakteren steht es mit der Handlung. Alle Fäden sollen zur Natur zurückführen, so wie Gott sie geschaffen und wir sie verstehen. Das Vertrauen zum ewigen Guten ist unerschöpflich. So wird auch das Schlechteste möglichst nicht aus dem Bösen, sondern aus dem Guten heraus motiviert. Von purer Brutalität ist nirgends eine Spur. Die Gräuel der Bauernkriege werden durch das erlittene Unrecht gemildert, und selbst in den fürchterlichen Helfensteinszenen triumphiert noch die rächende Treue, so daß wir trotz Allem ohne inneren ethischen Abscheu bleiben. Durch die Bestialität geht hier noch ein jubelnder, menschlicher Zug.

Hier wäre auch wohl ein Punkt, an dem unsere modernen Realisten lernen könnten, daß das Häßliche und Abstoßende nie aus sich selber zu wirken vermag. Es muß ein elektrischer Funke da sein, der uns mit dem Dargestellten verbindet. Das Brutale und Widerwärtige findet keinen inneren Zugang zu uns.

Das dichterische Lebendigmachen einer ganzen, großen Vergangenheit mit ihren tragischen Konflikten war Goethes letztes, ja einziges Ziel. Andere Tendenzen, etwa zu zeigen, daß das Naturrecht höher stehe als das paragraphierte oder was man sonst wohl erfunden, haben ihn nicht geleitet. Darin liegt zugleich ein die ganze Technik beherrschender Gegensatz zum Intriguenspiel. Die Intrigue ist Sache des Intellekts und bedingt eine andere Behandlung, als wenn nur ein natürliches Geschehen vorgeführt werden soll.

Für den Dichter galt es aber zu zeigen, daß er eine Welt zu erneuern verstehe, daß überall die Natur

selber am Werke sei. Dies hat er im größten Umfange versucht. Im Gegensatz zu dem meist kleineren Apparat des Intriguenspiels wird uns ein großes volles Menschentreiben vor Augen gestellt. Kaiser, Fürsten, Ritter, Bischöfe, Krieger, Klosterbrüder, Hofleute, Bauern, Fuhrleute, Zigeuner und die heilige Fehme, Männer, Frauen und Kinder sind die handelnden Personen. Die weite Bühne des Lebens wird absichtsvoll immer neu entfaltet mit Hof und Burg und Stadt, mit Wald und Feld, bei Tag und Nacht, Morgen und Abend. Die freie Natur ist mit Vorliebe gewählt; hinter jedem Busch und Strauch wird es hier lebendig. Und dem äußern entspricht der Reichtum des inneren Kosmos mit seinem vielfachen Stimmungs- und Empfindungsleben, mit seinem Wechsel von tragischen und heiteren, von heroischen und idyllischen, rohen und zarten oder kindlichen Zügen.

Wenn die Natur selber spricht, bedarf es der berechneten Szenenführung, der psychologischen Motivirung in geringerem Maße. So sind denn die Ereignisse, Mord, Gift, Treulosigkeit, innigste Hingebung plötzlich da, öfter wie vom Himmel gefallen, und hierin wird uns zweifellos etwas zu viel zugemutet. So wirken auch die Szenen meistens wie lauter rasche, kurze Stöße, ohne Vorbereitung und künstlichen Aufbau, ebenso die Dialoge, die immer gleich ins Schwarze treffen.

Daß solcherlei Kunst auch Manches gegen sich hat, daß speziell der Götz der Bühne gegenüber immer einen schweren Stand haben wird, soll nicht verkannt werden. Aber bei seinem Erscheinen wirkte er mit all seinen Mängeln wie eine heilbringende Revolution, wie die erste

Rückkehr zur wahren Natur. Dem hat gleich Bürger einen lebhaften Ausdruck gegeben.

Was der Götz nach der einen, leistet der Werther nach der anderer Seite. Herrschte dort die vollste Weite und Buntigkeit des Lebens, so ist hier Alles ins Engste und Persönlichste gezogen. Ein tiefes Menschenwirrnis wird uns in seiner ganzen leibhaftigen Wahrheit, in seinen leisesten Schwingungen und seinem unaufhaltsamen Gang mit den einfachsten Mitteln in unerreichter Treue vorgeführt. Die Darstellung von der höchsten Konzentriertheit, bald zart, bald mächtig und immer aus dem Innersten quellend, hatte die unglaublichste Wirkung, — wie Sie neulich gehört.

Nun ist Goethes Weltruf entschieden. In raschem Vollenden folgt ein Werk dem anderen. Bald sind es derbe dramatische Bilder, Skizzen von unerhört realistischer, übermütiger Kraft, literarische Satiren oder bloße Schwänke, ein Schrecken für alle zimperlichen Seelen von einst und jetzt. Die Abklärung auch dieser Gattung erfolgt unter Hans Sachsens Einfluß erst zum Schlusse der Frankfurter Zeit, ein neues Machtmittel Goethescher Kunst bereit stellend. Leichtere Singspiele wirken mit ernsten oder heiteren lyrischen Tönen. Nach dem Werther bricht die Liederdichtung wieder hervor, und die deutsche Ballade findet im König von Thule ihren ersten vollendeten Vertreter. Daneben stehen die großen Themen: der ewige Jude, in dem sich Göttliches und Menschlich-Alltägliches so wunderbar verschlingt, vor Allem der Faust. Dem erschütternden Clavigo folgt die prächtige Stella. Nun ist aller literarischer Widerstreit

um ihn geschlichtet, und selbst Herder, der sonst mit seinem Spott nicht kargte, verkündet: Goethe schwimmt auf den goldenen Wellen des Jahrhunderts zur Ewigkeit!

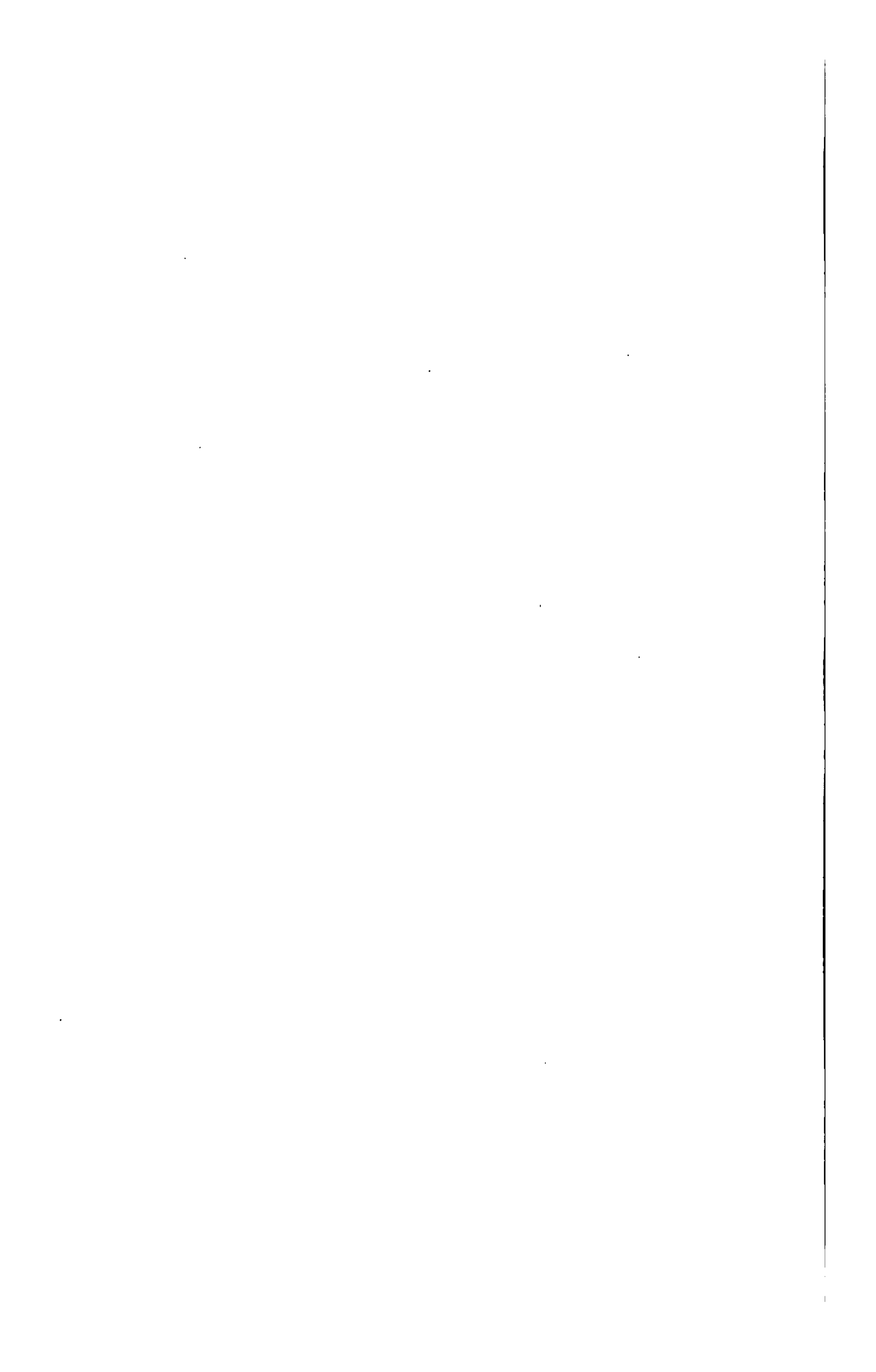
So möge er heute auch uns entschwinden, — oder besser, nicht entschwinden, gegenwärtig bleiben. Denn wie die Romantik von Formlosigkeit und Wust sich erst befreite, als sie zu Goethe zurückzukehren begann, wird auch die Gegenwart, die in so manchem Zuge mit ihr sich näher berührt, mehr als sie selber es weiß ihre Tendenzen aufnehmend und zu neuen Konsequenzen verarbeitend, des Meisters wieder bedürfen. Wohl scheint das Alte überwunden und Neues an die Stelle treten zu sollen. Keiner weiß, worauf es hinausgeht. Neue Kräfte regen sich. Mögen sie sich erproben, die Bahn ist frei. Goethe kann warten. Er bleibt jung, — ewig jung.

III.

Goethe und Lili

von

Eugen Joseph.



Vor vierzehn Tagen ist Ihnen hier ein Gesamtbild jener Zeit gezeichnet worden, die wir unter dem Namen des jungen Goethe begreifen.[1]) Ich führe Sie heute in den letzten Abschnitt dieser Periode zurück; aber nicht, um an den Schöpfungen unsers Helden eine literarische Würdigung vorzunehmen, sondern um Sie in ein Stück seines Lebens blicken zu lassen. Ich erbitte mir Ihre freundliche Aufmerksamkeit für eine Herzensgeschichte unseres Dichters, die bedeutsamer in sein Dasein eingreifen sollte, als irgend eine der zahlreichen Erfahrungen, die sein Leben auf diesem Gebiet aufzuweisen hat. „Die Liebe Lilis bildet eine Hauptkrisis meines Lebens“, äußert der Dichter selber noch zwei Jahre vor seinem Tode. „Sie gab meinem ganzen Leben eine andere Richtung, und ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß meine Herkunft nach Weimar davon eine unmittelbare Folge war.“

Es war um die Scheide des Jahres 1774 herum, als Goethe in das Haus der Frau Schönemann, einer geborenen d'Orville, eingeführt und allsogleich durch die anmutsvolle Erscheinung ihres kaum siebzehnjährigen Töchterchens in Bann gethan ward. Es existiert ein Porträt Lilis aus dem Jahre 1782, das den meisten

[1]) Mein Vortrag folgte als vierter der Reihe dem Prof. Windelbands.

von Ihnen aus Abbildungen bekannt sein wird. Auf diesem steht sie zwar schon im 25. Lebensjahre, wo sie Mutter zweier Kinder war. Aber doch noch überkommt uns in dem Anblick eine Ahnung der Reize, die einst auf Goethe wirkten. Vor allem entzückt das liebliche Oval ihres Gesichts, das wir von einer prächtigen Fülle weichen blonden Haares schmiegsam umflossen sehen. Das Haar fällt nach vorn in zwei Locken, von denen sich eine gar zierlich in Schneckchen geringelt auf die Schulter legt. Daß dies doch eigentlich ein recht künstliches Arrangement sei, kommt uns gar nicht zum Bewußtsein: so fügt es sich in das Ganze der Erscheinung. Die Kunst zu Natur selber zu verwandeln, dieser schönste Sieg weiblicher Anmut scheint hier erfüllt.

Frau Schönemann war die Inhaberin eines bedeutenden Bankhauses. Die geschäftlichen Rücksichten nötigten sie, ein Leben großen Stils zu führen. Dem jungen Paar war also reichliche Gelegenheit des Zusammenseins vergönnt, und Goethe war nicht nur ein häufiger Gast des Hauses, sondern der neue Magnet zog ihn auch auf Bälle, in Theater, Konzerte mit, und als die Frühlingszeit herankam, die die Bankiersfamilie anf dem Landsitz des Onkels d'Orville in dem nahe gelegenen Offenbach verbrachte, richtete sich der Schritt unseres Dichters auch dahin — auf kürzere und längere Zeiten. Die anfängliche Liebelei war zu einer ernsten Leidenschaft erwachsen. Als Mitte April zur Messe die Freundin der Familie, die thatbereite und immer geschäftige Handelsjungfer Delph nach Frankfurt kam und die jungen Leute beobachtete, da erkannte sie, daß hier einmal wieder ein Glück zu

stiften sei, das ihr ihre 47 Lenze unerfüllt gelassen hatten. Mutter Schönemann und die Eltern Goethes hatten ein Einsehen, und Lili und Wolfgang wurden deklariertes Brautpaar.

Indessen so gesund und hell Mamsell Delph auch sonst zu blicken pflegte: Dichterherzen fielen eben nicht in ihr Gebiet. Kaum verlobt, so überkam Goethen ein Gefühl wie den Barbier in der neuen Melusine, als er aus der Zwergengestalt herausstrebte, in die er sich durch den goldenen Ring seiner Schönen gebannt sah. Deshalb begrüßt unser junger Bräutigam es wie eine Art Erlösung, als die jungen Grafen Stolberg Anfang Mai in Frankfurt eintreffen und ihn zu einer Reise nach der Schweiz auffordern. Ohne Abschied von Lili macht er sich auf den Weg. Aber statt daß er überwindet, packt ihn übermächtige Sehnsucht. Auf der Paßhöhe vom St. Gotthard, vor sich Italien, treibt es ihn zu plötzlichem Entschluß der Rückkehr. Ende Juli nach zehnwöchentlicher Abwesenheit befindet er sich wieder in Frankfurt: aber nur, damit das alte Spiel widerstreitender Gefühle sich von neuem und heftiger erhebe. Das Verhältnis wird unerträglich und die beiderseitigen Familien arbeiten energisch an seiner Lösung. Seltsam: gerade um die Zeit, als sich Goethen das Haus der Schönemann eröffnete, hatte das Schicksal ihn auch mit Karl August, dem Weimarer Erbprinzen, bekannt gemacht. Der Dichter hatte gleich sein ganzes Herz gewonnen, und jetzt in den Tagen der höchsten Spannung erschien Karl August wieder, um ihn nach Weimar einzuladen. Goethe nimmt an. Mitte Oktober verabschiedet er sich von Lili. Am

7. November zieht er in die Mauern Weimars ein. Aber auch hier verläßt ihn das Bild der Geliebten nicht. Ja es scheint, als ob das Paar noch in Korrespondenz blieb. Die entscheidende Wendung trat für Goethe erst durch ein Ereignis ein, über das er an Frau von Stein unter dem 9. Juli 1776 mit diesen Worten berichtet: „Gestern nachts lieg' ich im Bette, schlafe schon halb, Philipp bringt mir einen Brief; dumpfsinnig les' ich — daß Lili eine Braut ist!! Kehre mich um und schlafe fort. — — Wie ich das Schicksal anbete, daß es so mit mir verfährt! — So alles zur rechten Zeit. — — Lieber Engel, gute Nacht."

Wenn man sonst gern geneigt ist, in Liebesaffairen Goethe als den schuldigen Teil zu beurteilen, so zieht in unserm Fall der weibliche Teil gewöhnlich den kürzern. In der langen Reihe von Biographen, Literarhistorikern, Schriftstellern, die sich in dieser Frage geäußert haben, gibt es nur wenige, die sich auf Seiten Lilis stellen. Man nimmt sie für eine launenhafte, verzogene Kokette. Man meint, daß für ihr Spiel Goethes tiefe Liebesfülle zu gut gewesen sei. Ja in der Phantasie des geistvollsten unserer Goethebiographen stellt sich das Bild des Verhältnisses im Ganzen so dar: da wäre Lili eine gefährliche kleine Blondine. Keine Blume im Walde wie Friederike, keine vor dem Fenster eines stillen Hauses blühend wie Lotte, sondern mitten im prächtigen Garten zwischen Springbrunnen unter der Bewunderung der Menschen sich aufschließend, wo keiner sie pflücken, viele aber sie bewundern und ihren Duft einatmen durften.

Nun zu diesen Bewunderern tritt Goethe und man

läßt sich diesen schönen jungen Mann aus guter Familie, dessen Ruf und Ruhm natürlich auch ins Haus der Schönemann gedrungen war, gern gefallen. Aber unsere arge Sechzehnjährige befolgt ihm gegenüber eine eigene Methode. Sie stellt unter der Hand Erkundigungen an, da kommt denn genug zu Tage, um ihr zu sagen, ein wie gefährlicher Kunde auch Er sei. Sie nimmt sich das ad notam, und nun beginnt das Spiel. Sie macht ihn eifersüchtig und läßt ihn zappeln, beruhigt ihn dann wieder und setzt ihn aufs neue in Verzweiflung. Das dauert drei Monate; die Verlobung erfolgt; sie hat ihn fest, der Sieg ist also ihrer. Damit aber wendet sich auch sofort das Blättchen. Denn all ihre Klugheit war nicht fähig, Eines in Rechnung zu ziehen: nämlich die Natur des großen Mannes, seinen dämonischen Trieb, sobald er Fesseln fühlt, sie zu durchbrechen. Dieser Trieb macht sich nun geltend. War vorher er der gequälte Teil, so ist es jetzt sie. Keines ihrer Mittelchen verfängt, den Geliebten zu halten, so z. B. daß sie ihm erklärt, mit ihm nach Amerika gehen zu wollen, um den widrigen heimischen Verhältnissen zu entfliehen. „Es hat etwas Jammervolles, zu sehen" — so faßt unser Autor sein Urteil zusammen — „wie das arme Mädchen, mit ihren paar Künsten zuletzt unterjocht, es nun dem recht zu machen sucht, den sie liebt."

Zwar hat ein Enkel Lilis vor zwei Jahrzehnten ein warmes, an persönlichen Erinnerungen und Dokumenten reiches Büchlein ausgehen lassen, um das Bild seiner Verwandten wieder herzustellen, und der bekannte Goetheforscher Bielschowsky hat vor zehn Jahren eine objektive

Darstellung des Verhältnisses nach den Quellen versucht. Gleichwohl spukt noch immer das alte Vorurteil. So heißt Lili in einer neuesten Biographie eine Ballkönigin, die alle Vorzüge dieser Stellung besessen habe, aber auch die Schattenseiten: Koketterie, Flatterhaftigkeit, ja Leichtsinn.

Indem man in dieser Weise ein Mädchen darstellt, das nach Goethes eigenem Ausspruch das erste und letzte gewesen ist, das er wahrhaft liebte, beleidigt man ihn mehr als man ihn rechtfertigt. Aber was das ärgste ist: man erlaubt sich damit Goethes eigene Darstellung in Dichtung und Wahrheit geradezu auf den Kopf zu stellen.

Bekanntlich erzählt Goethe, wie er in die Familie eingeführt wird, während eine große Gesellschaft zum Konzert versammelt ist und sich Lili eben an den Flügel setzt. Was ist aber das erste, was ihm an ihr auffällt? Nun gerade das Kindartige ihres Betragens und die ungezwungene Anmut ihrer Bewegungen. Er empfindet eine Anziehungskraft sanftester Art. Und im weiteren Verkehr entfaltet sie nun ihre Reize etwa nicht unter dem strahlenden Glanz des Kronleuchters, sondern die beiden sitzen im stillen Plauderstübchen miteinander, höchstens ist die Mutter dabei. Ernste und tiefe Fragen sind die Gegenstände ihrer Unterhaltung. Unversehens werden die Gespräche intimer, sie werden auf ihre eigenen Personen geführt, ihre Herzen schließen sich auf. Lili macht naive und zutrauliche Geständnisse über ihre Kindheit, Erziehung, Natur.

Eines dieser Geständnisse erfahren wir speziell: wie sie eine gewisse Gabe besitze anzuziehen und fahren zu

lassen, diese auch an Goethe geübt habe: hier aber bestraft worden sei, indem auch sie angezogen worden. Man beachte wohl: dies bekennt sie gleich anfangs. Uns ein Beweis für die Vertiefung, die ihr Wesen sofort in der Berührung mit dem Dichter erfährt!

Nur sein eigener Herzensdrang, Lili noch öfter zu sehen, führt ihn in den Kreis ihrer Geselligkeiten und Lustbarkeiten. Und wenn er hier so wenig Befriedigung findet, so offenbart sich darin in schöner Weise gerade die Innerlichkeit ihres Verhältnisses. So viel peinvolle Momente vergeblichen Harrens aber und der Ungeduld er auszustehen hat, nie ist dies der Geliebten Schuld, ausdrücklich macht er die Umstände oder andere Personen verantwortlich. Was Lilis Person betrifft, so dient der neue Kreis nur, ihm neue schöne Seiten ihres Wesens zu enthüllen. Diejenige, die er im einfachen, selten gewechselten Hauskleid zu sehen gewohnt war, tritt ihm im eleganten Modeputz nun entgegen und doch als ganz dieselbe. Nur ihre Anziehungskraft thut sich mehr hervor: aber darin erblickt er die gesellige Tugend, sich den vermehrten Ansprüchen gemäß zu vermannigfachen, und er entdeckt mit Freuden, daß sie auch größeren Verhältnissen gewachsen sei. Ja es ist ihm ein eigener Reiz sich zu sagen, daß der jetzt mit Putz verhüllte Busen derselbe ist, der ihm sein Inneres geöffnet hatte und in den er klar wie in den eigenen sieht; und daß dieselben Lippen, die jetzt die Gesellschaft entzücken, ihm so früh die Personen und Zustände dieser Gesellschaft geschildert haben. Sie selber sorgt dafür, daß ihm auch in der Menge das Bewußtsein ihres vertrauteren Verhältnisses lebendig bleibt. Mit

jedem wechselseitigen Blick, jedem begleitenden Lächeln weiß sie ihm ein verborgenes edles Verständnis auszudrücken. Und nicht aus Berechnung etwa fließt dies, sondern aus einer geheimen unschuldigen Verabredung, die sich auf das menschlichste, auf das natürlichste findet.

Noch in einer dritten Sphäre lernen wir Lili kennen: auf dem Lande in Offenbach. Wieder bildet ihre frohe und glänzende Gegenwart den Mittelpunkt, und wir bekommen Gelegenheit, den eigenen zarten Takt zu bewundern, mit dem sie diese Stellung erfüllt. Die Geselligkeit hier nun ist höherer Art: Musik, Poesie, die Natur sind die Gegenstände der Unterhaltung, und es scheint, als ob erst hier so recht eigentlich das Wesen Lilis zur Entfaltung gelange. Bis tief in die Nacht hinein sitzt man beisammen und niemals treten nüchterne Momente ein. Es geht von dem Liebespaar ein Geist aus, der die Umgebung mit sich reißt. In dieser Zeit schreibt Goethe: Es war ein Zustand, von welchem geschrieben steht: ich schlafe, aber mein Herz wacht. Die hellen wie die dunklen Stunden waren einander gleich; das Licht des Tages konnte das Licht der Liebe nicht überscheinen, und die Nacht wurde durch den Glanz der Neigung zum hellsten Tage.

Aber noch nicht ist das Bild Lilis vollständig. Ein ganz neues Wesen offenbart sie als Braut. War sie ihm vorher schön, anmutig, anziehend vorgekommen, so erscheint sie ihm nun als würdig und bedeutend. Es tritt der Wert ihres Charakters hervor, ihre Sicherheit in sich selbst, ihre Zuverlässigkeit in allem. Und dieses Bild erhält Goethe auch da noch, wo sich das Verhältnis bereits zu lockern beginnt.

Die Darstellung des Verhältnisses legt Goethe so an, daß es sich mit dramatischer Notwendigkeit vollzieht. Wir wissen sofort, daß er in einen Kreis eintritt, dem sein eigentliches Wollen ewig unverstanden bleiben muß. Aber gerade dieses fremdartige Milieu bildet zunächst ein förderndes Moment, indem es den Hintergrund bietet, auf dem sich das Wesen Lilis reizvoll abhebt. Wir verfolgen Schritt für Schritt, wie die sanfte Anziehungskraft zur vertraulichen Freundschaft und diese zur innigen Neigung erwächst. Doch eines bleibt sich immer gleich. Das Paar findet im reinen Seelenaustausch, in der harmlosen Freude des Miteinanderseins sein völliges Genüge. Keines von ihnen denkt an ein bürgerliches Ziel.

Nun aber macht sich ein Umstand bemerkbar, der allmählich zum Verhängnis ausschlägt: es beginnt sich allerhand Gerede zu erheben. Eben da, wo Goethe die selige Höhe seines Glücks schildert, fügt er ein Geschichtchen an. Er erzählt, wie er nach einem späten Spaziergang mit der Geliebten noch eine einsame Wanderung unternimmt, um sich seinen Gedanken und Hoffnungen zu überlassen, wie er sich auf eine Bank setzt, um in der reinsten Nachtstille unter dem blendenden Sternenhimmel sich selbst und ihr anzugehören. Da wird er durch ein seltsames Geräusch aufgestört, das, wie er alsbald entdeckt, von dem Arbeiten unterirdischen kleinen Getiers herrührt. Hier sehen Sie symbolisch ausgedrückt, wodurch das ruhige, in sich selbst begründete Glück des Paares unterminiert wird. Es geschieht durch jenes unberufene Eingreifen Dritter, mit dem das Verhältnis aus seiner idealen Höhe gehoben wird. Es wird der Boden für Fräulein Delphs

Auftreten vorbereitet. Ihr Werk aber ist eine Überrumpelung der beiden Familien. Sie räumt die Schwierigkeiten nicht hinweg, die von beiden Seiten bestehen, sondern sucht sie nur auszureden. Sobald nüchterne Zustände wieder eintreten, machen sie sich um so stärker geltend. Ja, was einst als reizvoller Hintergrund wirkte, rückt jetzt störend in den Vordergrund.

Was aber entscheidend im Gefolge dieses Wechsels den Bruch bedingte, spricht Goethe nirgends geradezu aus, weil er es selber zur Zeit seiner Liebe nur ahnend empfand. Es blickt indessen überall hindurch und wir finden es gleich an der Spitze seiner Darstellung angedeutet. Er beginnt nämlich den vierten Band von Dichtung und Wahrheit mit Erörterungen über Spinoza. Er spricht von der Notwendigkeit, das Ewige in uns zur Geltung zu bringen, das Fremde abzustoßen; wo sich das Äußere uns hindernd entgegenstellt, unsere innere Natur siegen zu lassen. Dies geht auf das Verhältnis zu Lili, das ihn gezwungen hätte, sich eine bürgerliche Existenz zu begründen: und zwar zu einer Zeit, wo sich ihm deutlicher als je geoffenbart hatte, daß sein einziger Beruf der dichterische sei.

Nun aber muß man fragen: wie weit nähert sich Goethes Darstellung der Wirklichkeit?

Wir sind in der glücklichen Lage, die Hauptpunkte im Lichte seiner gleichzeitigen Briefe und poetischen Denkmale betrachten zu können. Unter den Briefen sind insbesondere interessant und ergebnisreich die an die Gräfin Auguste von Stolberg, die Schwester jener berühmten Geniebrüder Stolberg. Es ist eine Freundin, die Goethe nie persönlich kennen gelernt hat. Ja als er die ersten Briefe an

sie schrieb, kannte er nicht einmal ihren Namen. Und doch enthalten die Briefe in tagebuchartiger Form die intimsten Gefühlsäußerungen. „Lassen Sie um Gotteswillen meine Briefe niemand sehen!“ fügt er einmal an. Es sind wahrhafteste seelische Momentbilder, und wenn man auf die vielen abgebrochenen Sätze, die Gedankenstriche, die gelegentlich ganze Zeilen ausfüllen, die Ausrufe, die kurzen Abschnitte blickt, so könnte man glauben, ein Werk allermodernsten naturalistischen Stils vor sich zu haben.

Zunächst wie erscheint hier die Persönlichkeit Lilis? Nicht die kokette, sondern die niedliche Blondine heißt sie. Schön wie ein Engel wird sie genannt und wie viel besser noch als schön, gar lieb, das liebe Mädchen mit der Seele eines Engels. Also ihre Schönheit als Ausdruck des inneren Wertes betrachtet. Einmal, nachdem der Bruch schon besiegelt ist, ruft Goethe aus: „Du solltest den Engel im Reitkleide zu Pferde sehen!“ Auf diesen für die elegante Dame charakteristischen Hinweis verzichtet Goethe für seine poesievolle Darstellung in Dichtung und Wahrheit.

Nun der Verlauf des Verhältnisses in den Briefen. Da freilich scheint es nicht, daß schon Mitte Februar die Sache so zart und innerlich von Person zu Person steht, wie man es nach Dichtung und Wahrheit annehmen sollte. Vielmehr gewahren wir hier den Hofmacher: „Wenn Sie sich, meine Liebe, einen Goethe vorstellen können, der im galonierten Rock, sonst von Kopf zu Fuße auch in leidlich konsistenter Galanterie, umleuchtet vom unbedeutenden Prachtglanze der Wandleuchter und Kronleuchter, mitten unter allerlei Leuten von ein paar schönen Augen am Spieltische gehalten wird, der in abwechselnder Zerstreuung

aus der Gesellschaft ins Konzert und von da auf den Ball getrieben wird und mit allem Interesse des Leichtsinns einer niedlichen Blondine den Hof macht, so haben Sie den gegenwärtigen Goethe, der Ihnen neulich einige dumpfe, tiefe Gefühle vorstolperte, der nicht an Sie schreiben mag, der Sie auch manchmal vergißt, weil er sich in ihrer Gegenwart ganz unausstehlich fühlt." Des weiteren bestätigen aber die Briefe die Darstellung in Dichtung und Wahrheit in ihren großen Zügen, gelegentlich selbst in Nebenmomenten, selten in Thatsachen, denn diese bringen die Briefe gar wenig. Aber die Stimmungen, die sie äußern, bieten sozusagen die Melodie zum Text in Dichtung und Wahrheit.

So erleben wir es in einem Brief aus Offenbach mit, wie wirklich hier erst — wie Goethe es in Dichtung und Wahrheit sagt — die Gefühle unschuldiger Vertraulichkeit sich unversehens in heftige Leidenschaft umwandeln. „Auf dem Lande", schreibt er, „bei sehr lieben Menschen — in Erwartung — liebe Auguste — Gott weiß, ich bin ein armer Junge." Dieser merkwürdige Momentstil, der das Thatsächliche immer nur ahnen läßt, heißt in unsere Sprache übersetzt: „Ich befinde mich in Offenbach, wo nächstens auch Lili erscheinen wird; ich fürchte ihr Kommen, denn jetzt werde ich mich vergeblich länger gegen die Liebe wehren."

Als nun die Zeit kommt, wo die Jungfer Delph ihre Bemühungen zugunsten des Paares anstellt, da nehmen die Briefe des Liebenden sofort einen Ton an, der merken läßt: hier ist etwas Entscheidendes im Werke; aber was das ist, bleibt ungesagt. „Bleib bei mir, lieber Fritz,

mir ist, als wenn ich auf Schrittschuhen zum erstenmal allein liefe und tummelte auf dem Pfade des Lebens und sollte schon um die Wette laufen und das, wohin all meine Seele strebt."

Und wie lautet die Melodie drei Wochen später, nachdem der erste Rausch der Brautzeit vorüber? An Gustchen: „Ich halte mich oft in Gedanken an Sie. Wenn ich wieder munter werde, sollen Sie auch Ihr Teil davon haben, lassen Sie nur meine Briefe sich nicht fatal werden, wie ich mir selbst bin. Ich meine alle Falten des Gesichts drückten sich drin ab."

Viel lassen die Briefe aus der Schweiz zwischen den Zeilen lesen.

Nach der Rückkehr von der Schweiz beginnt für den Dichter eine wirklich qualvolle Zeit. Er geht deshalb in Dichtung und Wahrheit sehr rasch über diese Periode hinweg. In den Briefen aber ist uns ein voller Einblick in die Enttäuschungen, in die tausendfach wechselvollen Stimmungen, die ihm jene Zeit brachte, gestattet. Jetzt, es ist nicht zu leugnen, wird Lili wirklich kühler gegen ihn. „Gestern führte mich ein böser Geist zu Lili in einer Stunde, da sie mich so ganz entbehren konnte, da es dann meinem Herzen ward, als wenns gemangt würde, und ich mich eilig fortmachte."

Kein Wunder, daß die Empfindung, die ihn beherrscht, die ist: fort von Frankfurt! Schon wenige Tage nach seiner Ankunft schreibt er nach Weimar. Dann erwägt er eine italienische Reise. Er hört nicht auf, den Gedanken an die Ferne, an die Welt, an die weite Welt der ihn umgebenden Enge gegenüberzustellen.

Und doch fühlt er selbst inmitten dieser Qual befriedigt, wie sein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt, und so endlich lauter werden wird, wie gesponnen Gold.

Gehen wir nun an die poetischen Erzeugnisse jener Zeit. Da sind zunächst die Gedichte. Wenn es Goethe in Dichtung und Wahrheit gelungen ist, in so eigenem Zauber, so zarten lieblichen Reizen das Bild Lilis erstehen zu lassen, so beruht das darauf, daß in ihm selbst diese Lieder seiner Jugend wieder lebendig wurden. Er ist zum Interpreten seiner eigenen Gedichte geworden, die er auch zum größeren Teil in seine Darstellung verflicht.

Diese Lieder sind uns ein so fester Besitz geworden, daß ich auf ihren Inhalt nicht näher einzugehen brauche. Nur einige Gesichtspunkte möchte ich ich hier hervorheben. Es ist ungemein bezeichnend, daß Goethe hier, wo er rein dichterisch sein Verhältnis zu Lili äußert, von vornherein den Zwiespalt fühlt, der später in Wirklichkeit zum Bruch geführt.

Während ihm zur Sesenheimer Zeit die Natur wie neu ersteht, als Wiederschein seiner Liebe in harmonischem Einklang mit ihr ist, ruft er hier angesichts der Schweizer Berge aus:

> Wenn ich, liebe Lili, Dich nicht liebte,
> Welche Wonne gäb mir dieser Blick!

Während dort die Natur mit seiner Liebe blüht, glüht, sich sehnt, soll sie ihm hier Rettung sein vor seiner Liebe. Während er sich dort ganz hingiebt seiner Sehnsucht nach der Geliebten oder seinem Glück in ihrer Gegenwart, tönt

hier auch durch die leidenschaftlichsten Strophen ein leises Ach, daß es so sei. Dort ist ihm die Liebe ganz Erfüllung seines Seins: hier bedeutet sie ihm einen Raub an seinem Sein.

Auch eine Eigenheit der künstlerischen Technik, die diesem Empfinden Ausdruck giebt, fällt uns hier als etwas ganz Neues auf: In den Briefen an Auguste Stolberg liebt er es, das Übermaß der Gefühle zu fassen, indem er zum Zeichenstift greift: er malt ein umrissenes Bild, um so die Geister durch den sinnlichen Blick zu vertreiben. Diesen Zug überträgt er auch auf seine Lyrik, die damit eine ganz eigene Form kontrastierender Gegenständlichkeit annimmt.

Auch eine Anzahl dramatischer Schöpfungen haben ihre Wurzeln in dieser Zeit. Zunächst das Singspiel Erwin und Elmire. Es enthält Details, die sich ganz unzweifelhaft auf Lili beziehen. So ein Gespräch zwischen der Heldin und ihrer Mutter, das sich dem Inhalt nach mit Lilis Geständnissen an Goethe über ihre Kindheit und ihre aufs Äußere gehende Erziehung deckt.

Goethe hat für dieses Werk eine fremde Quelle benutzt, eine Ballade des englischen Dichters Oliver Goldsmith. Aber während bei Goldsmith die Schuld am verwöhnten, reichen, koketten Mädchen liegt, das in seiner Leichtfertigkeit mit der wahren Leidenschaft des geliebten Mannes spielt, so wird bei Goethe die Schuld dem Manne zugelegt. Sein Held mißversteht in übertriebener Empfindlichkeit das Benehmen der Elmire, der alle Koketterie und Leichtfertigkeit fern liegt.

Nun folgt das Schauspiel Stella. Auch in ihm er-

kennen wir viele Züge der lieblichen Lili-Erscheinung und auch in ihm giebt Goethe sich die ganze Schuld. Stella schenkt die reinste hingebendste Liebe und zeigt sich auch in ihrem Unglück tüchtig und würdig. Fernando hat keinen Grund, sie zu verlassen, als den dämonischen Trieb, der ihm nicht erlaubt, sich dauernd zu binden, und dem auch die andere Frauengestalt des Dramas, die die Züge Friederikens trägt, geopfert wird.

Derselbe Trieb lebt in Crugantino, dem Helden des dritten Dramas aus jener Zeit, Claudine von Villa Bella. Getrieben von unbändigem Freiheitsdrang trennt er sich von seiner vornehmen Familie und führt mit lustigen Kumpanen rücksichtslos eine Art Vagabundenleben. Durch eine Liebelei gelingt es den Seinen zwar, ihn einzufangen. Aber wir nehmen die Empfindung mit, daß er bei nächster Gelegenheit wieder durchbrechen wird.

Sehr merkwürdig ist in diesen drei Dramen wieder die dichterische Vorahnung. In dem ersten behandelt der Dichter den Gedanken der Vereinigung unter genau denselben Umständen, die in der späteren Wirklichkeit eingetreten sind. Und doch liebt er Lili zu dieser Zeit noch gar nicht ernstlich. Im zweiten behandelt er die Trennung und er ist mit Lili noch gar nicht verlobt. Ans dritte Drama geht er unmittelbar nach seiner Verlobung.

Auch dies sei uns ein Beweis, wie notwendig Lili von demselben Schicksal ereilt werden mußte wie Friederike. Aber beim Gedanken an Friederike fallen uns immer wieder die reumütigen Verse Goethes ein:

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden.

Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt' es eben leiden,

oder die Verse Lenzens, die schönsten, die dieser Dichter je geschrieben:

Denn immer, immer, immer doch
Schwebt ihr das Bild an Wänden noch
Von einem Menschen, welcher kam
Und ihr als Kind das Herze nahm.

Unser Gedanke an Lili hat nichts so Wehmutvolles. Warum?

Weil auf ihrem späteren Leben sichtlich der reiche Segen dieser Jugendleidenschaft liegt. Zwar folgen dem Bruch mit Goethe einige trübe Jahre. Die zweite Verlobung, die sie jedenfalls nur einging, um sich gewaltsam loszumachen von den alten Erinnerungen, brachte wieder Enttäuschung. Dann kam Krankheit, dann die Ehe mit Herrn v. Türckheim, die sie ins Elsaß führte und die anfangs nicht glücklich gewesen zu sein scheint. Es sind Briefe von Lavater an Lili erhalten, aus denen wir ersehen, daß die Gedanken an Goethe doch noch übermächtig in ihr waren. Aber dann kamen Zeiten reichster Bewährung, also schönsten Glückes. Sie lernte ihren Gatten schätzen und durch ihre Tüchtigkeit wurde es ihm möglich, neben seinem ausgedehnten Geschäftsgang auch dem öffentlichen Wohl seine Kräfte zu widmen. So hat sie sich auch um unser Straßburg verdient gemacht, wo ihr Mann Maire war.

Bewunderungswürdig ist, wie sie allen, auch den schwersten Tagen, die die Revolutionszeit mit sich brachte, gewachsen war. Erinnern möchte ich speziell an die berühmte Flucht, die sie im Jahr 1793 mit ihren fünf

Kindern und ihrem Hauslehrer unternimmt: Wie sie da, ein Kind auf dem Rücken, die andern mühsam nachziehend, mit blutenden Füßen, in brennender Sonnenhitze mit Durst und Hunger kämpfend, allen Gefahren trotzt und doch noch ihre Umgebung durch heitern Scherz anzuspornen weiß; wie sie durch ihre tapfere Geistesgegenwart selbst die Roheit eines Trupps republikanischer Soldaten im Zaume hält.

Entzückend ist das Verhältnis, das sie mit ihren Söhnen bewahrt, nachdem diese das Elternhaus verlassen haben, wie sie sich angelegen sein läßt, weiter ihren heilsamen mütterlichen Einfluß zu üben. „O betrübe und beleidige Deinen Schutzengel nicht. Vor Gott und den Menschen ist nichts schöner und angenehmer als ein reiner Mann.“ So mahnt sie einen der Söhne.

Mehr noch als durch Mahnung wirkt sie durch das schöne Vertrauen, das sie ihren Kindern entgegenbringt. Und wie weiß sie mit der Würde der Mutter die Vertraulichkeit der Freundin zu vereinigen. Ich muß Ihnen aus einem Brief vorlesen, wie sie sich zur Teilnehmerin am Herzensgeheimnisse ihres Sohnes zu machen suchte: „Und Du mein teurer Fritz. Sind es denn die Geschäfte allein, die ganz Dich einnehmen? Ist nicht in einem Winkelchen des Herzens der kleine schelmische Gott eingekehrt, der den emsigen prosaischen Merkur auf ein Weilchen vertreiben möchte? Wie steht es um Dein Herz? Sage mir das. Mache mich zu Deiner Vertrauten. Ich will schweigen wie das Grab. Es ist nicht gut, alles in sich einzuschließen. Wenn das Herz zu sehr vereinsamt steht, läuft es desto größere Gefahr, irre zu gehen. Nicht sind es die glücklichen Bande der Ehe,

die ich für Dich fürchte, aber weil ich Dein liebendes, so leicht Zutrauen fassendes Herz kenne, möchte ich es vor jeder Überraschung schirmen, die ihm später Schmerz und Enttäuschung bereiten könnte. Sage mir Alles."

Und welch schönes Zeugnis stellt dem Verhältnis die Antwort des Sohnes aus: „Wie hat meine liebe teure Mutter glauben können, daß ihr Fritz, der stets von ihrer rührenden Zärtlichkeit getragen ward, nur einen Augenblick den Gefühlen untreu wäre, die bisher das einzige Glück, ja der Zweck seines Daseins waren und ewig bleiben werden."

Was uns bei allem diesem so sehr mit Befriedigung erfüllt, ist das Erkennen des fortwirkenden Goetheschen Einflusses. Lili hat es selbst in einem der ernstesten Momente ihres Lebens, da wo sie eben ihren ganzen Charakter bewährt hatte, der Gräfin Egloffstein gestanden, daß sie Goethe ihre moralische Existenz verdanke. Dieser Dank an Goethe blickt wiederholt in den Briefen an die Kinder durch und in einem derselben meint man Goethes eigene Stimme zu hören, wo sie sagt: „Entsagen zu lernen, ist großer Gewinn. Dadurch allein stehen wir über den Begebenheiten und werden nicht des Zufalls Spiel. Dadurch stählen wir die Seele, ohne ihr die zarte Blüte des Gefühls zu rauben. Für meinen Teil habe ich stets die Prüfungen, die mir nicht erspart worden, mit warmem Dank gegen die Vorsehung angenommen, und ich kenne keine, die ich nicht mit Ergebenheit tragen werde."

Auch an Goethe selbst hat sie geschrieben, mit edlem Dank der Vergangenheit gedenkend.

Und Goethe?

Durch sein ganzes Leben ist sie seiner Dichtung lebendig geblieben. Und jetzt sind es Lieder ohne Zwiespalt, die er ihr singt:

> Im Felde schleich ich still und wild,
> Gespannt mein Feuerrohr.
> Da schwebt so licht Dein liebes Bild,
> Dein süßes Bild mir vor.

Sie lebt in Egmont, Faust, den Wahlverwandtschaften und Wilhelm Meister. Ja selbst ihr späteres Leben hat der Dichter berührt in Hermann und Dorothea.

Das schönste dichterische Denkmal aber hat er ihr in Dichtung und Wahrheit gesetzt. Und man darf wohl sagen, daß er hier in ihr bräutliches Bild liebevoll auch etwas einflicht von ihrer späteren Bewährung. — So schöne Früchte hat dieses oft mißverstandene und beklagte Ereignis im Leben Goethes getragen.

Aber auch selbst wenn es, wie dasjenige Friederikens, einen weniger harmonischen Abschluß gefunden hätte, wir wollten ihn nicht tadeln. Nein! Ewig danken wollen wir es ihm, daß er entsagt, wieder entsagt, mit Schmerzen entsagt hat, um sich selber treu zu bleiben.

Wir haben am letzten Sonntag hier gehört, daß Goethes Lebensprinzip die Thätigkeit war.[1]) Das Fundament seiner Thätigkeit aber war diese Treue gegen sich selbst. Denn der allein, der unbeirrbar seinem inneren Ziele folgt, kann mit Konsequenz, kann lebenschaffend, kann wahrhaft thätig sein.

[1]) Vergl. den nächsten Vortrag, der wie bemerkt, vor diesem gehalten wurde.

IV.

Aus Goethes Philosophie

von

Wilhelm Windelband.



. . . Vom „ewig jungen Goethe“ will ich reden, von dem Manne, der die mächtige Eigenart seines Wesens durch ein langes Leben schöpferisch bewahrt und bewährt hat — von dem Dichter, der diese seine ewige Jugend den leuchtenden Gestalten eingehaucht hat, mit welchen er in uns lebt und immerdar leben wird.

Während der beiden Generationen, die seit seinem Tode dahingegangen sind, ist das Verständnis seiner Bedeutung für unser geistiges Leben nur immer mehr gestiegen — nicht vielleicht in der populären Schätzung breiterer Kreise, in denen man sich von den Strömungen des Tages treiben läßt, aber desto mehr im Urteil derjenigen, die sich den Sinn für das dauernd Wertvolle im Wechsel der Zeiten zu bewahren wissen. Für diese ist Goethe immer größer geworden.

Wer aus den Thoren Roms hinauspilgert in die Campagna, den Bergen zu, der sieht alle die Mauern und Türme, die Kuppeln und Spitzen mehr und mehr verschwimmen und verschwinden: und schließlich, wenn die ewige Stadt nur noch wie eine einzige Masse daliegt, dann wölbt sich über ihr, allbeherrschend, die Eine gewaltige Kuppel von St. Peter. So geht es uns mit der zeitlichen Entfernung von Goethe. Je weiter wir von jener größten Zeit der deutschen Kulturgeschichte abkommen, in der um die Wende des vorigen und dieses Jahrhunderts unser Volk seine verlorene Nationalität sich geistig neu

geschaffen hat, um so beherrschender erhebt sich daraus für unsern Rückblick in unvergleichlicher Mächtigkeit die Gestalt Goethes — eine Welt für sich, die alles umfaßt und alles überragt.

Diese Riesengestalt sprengt den Rahmen jeder besonderen Betrachtungsweise, jeder einzelnen wissenschaftlichen Disziplin. Goethe gehört nicht bloß der literarhistorischen Forschung, er gehört jedem einzelnen, der sich in ihn hineinzuarbeiten vermag und dem er dadurch zum Lebensdichter wird — zu dem Lebensdichter, dessen Werke man immer von neuem zur Hand nimmt, um am veränderten, am gereiften Verständnis zu bemessen, ob man selbst inzwischen gewachsen ist. Goethe gehört aber eben deshalb, vermöge dieser Breite seines Wesens und Wirkens, der allgemeinen Geistesgeschichte an.

Hieraus nehme ich das Recht, der freundlichen Aufforderung zufolge, Sie heute davon zu unterhalten, was Goethe für die Philosophie bedeutet. Das ist vielleicht manchem von Ihnen unerwartet gewesen, und Sie haben gefragt: gibt es denn so etwas wie Goethes Philosophie? Er, der konkrete, der anschauliche Geist, für den das Schlagwort des „gegenständlichen Denkens" im Umlauf ist — hat er nicht oft und deutlich genug seine Abneigung gegen das abstrakte Begriffswesen der Philosophie zu erkennen gegeben? Er, der große Naive, wehrt er sich nicht mit aller Kraft gegen die Reflektiertheit, gegen das Grübeln über sich selbst?

> Durch Wald und Feld zu schweifen,
> Mein Liedchen hinzupfeifen,
> So geht's den ganzen Tag —

— klingt das nach Philosophie? Denken wir nur an die Zeit, in der ihm die Philosophie am nächsten gerückt war, an sein Verhältnis zu Schiller, an ihren Briefwechsel — da, wo sie miteinander darangehen, „das Verhältnis ihrer Naturen" festzustellen, und wo Schiller dazu die Begriffe der Kantischen Aesthetik ausmünzt. Wie verschieden sind da die Rollen! Schiller steht dies Reflektieren natürlich, es gehört zu seinem Wesen, er bedarf seiner, um zu werden, was er ist, und für ihn war Kants Philosophie das Stahlbad, in das er aus verworrener Jugend niedertauchte, um sich in männlicher Klarheit daraus zu erheben. Vorher ein stürmisches Talent, ist er nachher der große Dichter. Für Goethe dagegen ist jene Reflexion ein fremder Tropfen in seinem Blute. Er läßt sich darauf ein, zögernd, mehr dem neugewonnenen Freunde zu Gefallen als sich selbst. Er mit seiner harmonischen Anlage und Entwicklung ist immer und von jeher er selbst, und nicht erst von der Philosophie braucht er sich sagen zu lassen, was er ist. Er hat vielmehr gegen sie jene Abneigung, die zumeist der große Künstler gegen die Aesthetik, die das wissenschaftliche Genie gegen die Logik, die der große Staatsmann gegen die politische Theorie hat:

> Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
> Und grün des Lebens goldner Baum.

Und doch gehört Goethe der Philosophie und ihrer Geschichte an. Zuerst und zumeist durch das, was er gewesen ist. Er war ein Problem, eine gewaltige Wirklichkeit, die erfaßt, verstanden, formuliert sein wollte. Die deutsche Philosophie ging damals der kühnen Aufgabe

nach, das „System der Vernunft" zu finden, d. h. den zweckvollen Zusammenhang aller Lebensthätigkeiten des Kulturmenschen zu begreifen: für sie erwuchs aus der Realität des dichterischen Genius, die sie in Goethe erlebte und verehrte, die höchste Aufgabe, sein Wesen und Schaffen und damit das aller Kunst mit ihren Begriffen zu erfassen, ihn in das System einzufügen und zu formulieren. Seit Schiller damit begonnen, haben sie alle daran gearbeitet, die Fichte und Schlegel, die Schelling und Hegel, die Schopenhauer und Lotze.

Aber nicht davon will ich sprechen: nicht nur durch das, was er war, ist Goethe für die Philosophie bedeutsam, sondern auch durch das, was er that. Freilich that er es nicht in der Form zünftiger Begriffsarbeit oder methodischer Untersuchung: der wissenschaftlichen Philosophie ward er um so mehr abhold, als sie eigensinnig ihre Fremdsprache ausbildete. Allein wie hätte es ausbleiben können, daß ein Mann von der Tiefe und Weite seines Wesens, er, dem nichts Menschliches fremd war, der mit allen Künsten und Wissenschaften, mit allen Lebenssphären in thätige Berührung trat — wie hätte es sein können, daß er nicht nachgedacht, nicht gesprochen und geschrieben hätte über jene höchsten Fragen des Menschenlebens, jene letzten Rätsel des Daseins, mit denen sich die Philosophie beschäftigt? Mochte er auch nichts wissen wollen von der Wissenschaft, die in diesen Dingen mit Begriffen beweisen zu können meint — er brauchte sie nicht; ihm genügte die unmittelbare und ursprüngliche Anschauung, seine Privatmetaphysik, seine „philosophie irrésponsable". Diese seine eigene Welt- und Lebens-

ansicht entsprang, ebenso wie jene historische Wirkung auf die deutsche Philosophie, aus seiner Persönlichkeit. Deshalb gehört er wie alle gewaltigen Erscheinungen der Geschichte, in deren Leben und Schaffen sich eigenartig Welt und Menschen spiegeln, zu den lebendigen Quellen, aus denen die Philosophie zu schöpfen hat.

Wenn ich von dieser Welt- und Lebensanschauung Goethes sprechen will, so kann ich freilich nicht meinen, dem Thema in dieser kurzen Stunde auch nur annähernd gerecht zu werden. In dem fast unübersehbaren Reichtum seiner Werke, seiner Sammlungen und Aufzeichnungen, seiner Briefe und Gespräche ist ein riesiges Material dafür aufgespeichert, und für die Fragen aller philosophischen Disziplinen, für Erkenntnistheorie und Sittenlehre, für Rechts- und Kunstlehre, für Religionsphilosophie und Metaphysik lassen sich die Äußerungen beibringen, in denen er dazu Stellung genommen hat. Fürchten Sie nicht, daß ich dies schier endlose Material hier vor Ihnen ausstülpe: nur auswählen möchte ich, was mir zweckmäßig für die Aufgabe dieser Vorträge erscheint — von möglichst vielen Seiten her die Gestalt des Mannes zu beleuchten, dessen Jugendbild wir errichten wollen.

Als Mittelpunkt für diese Auswahl gestatten Sie mir, ein Problem zu nehmen, an dessen Hand wir hoffen können, dem eigensten Wesen des Dichters einigermaßen nahe zu kommen. Auf den ersten Blick leuchtet es jedem ein, daß wir es in ihm mit einer gewaltigen Natur, einer unvergleichlichen Individualität, einer unwiederholbaren Realität, einem in sich begrenzten und gefestigten Eigenwesen zu thun haben; andererseits aber finden wir diese

Eigenart in der universellsten Bethätigung, in der breitesten Berührung mit dem geistigen Weltall; er lebt und schafft im Ganzen, er weitet sich ins Unendliche aus. Was hat, fragen wir, dieser Mann gedacht über das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen, über die Stellung des Menschen im Universum — über die alte Rätselfrage, wie tief im letzten Grunde der Dinge die Wurzeln der Individualität liegen? Aus dem Leben des Ganzen sehen wir jedes besondere Wesen hervorquellen, um darin wieder zurückgenommen zu werden: — und doch fühlen wir uns ein jeder als eine einzelne, in sich bestimmte, diese ihre flüchtige Erscheinung überragende Wirklichkeit. Was ist, fragen wir, der Einzelne im Weltall — welche Bedeutung hat das Individuum im Ganzen? Was hat Goethe darüber gedacht? In der herrlichen Rhapsodie „Natur“, die Goethe selbst später um das Jahr 1780 datiert hat, sagt er von der „Natur“: „Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen.“ Wie hat sich ihm dies Rätsel geformt — wie gelöst?

Nahe genug lag ihm das uralte Problem. Der junge Goethe wuchs geistig und literarisch aus einer Zeit heraus, die, wenn je eine, in der Überzeugung lebte:

Höchstes aller Erdengüter
Sei doch die Persönlichkeit.

Es war die Zeit von „Sturm und Drang“, die Periode der Genies, wo sich die Individualität gegen Regel- und Formelzwang urgewaltig auflehnte, die Zeit der Ursprünglichkeit, der Rousseauschen Natürlichkeit, der Selbstherrlichkeit der Genies, der Selbstbekenntnisse, der

Tagebücher und der Briefe. Damals galt nur, wer „Einer“ war, eine „Natur“, ein „Kerl“. „Bist's“, rief Lavater, als er aus dem Wagen sprang und Goethe umhalste, den er nie zuvor gesehen. Das ist die Zeit, wo der junge Dichter mit „Schwager Kronos“ durch alle Höhen und Tiefen des Lebens stürmen will, um endlich, noch trunken vom goldnen Licht, blasenden Horns in den Orkus einzufahren, daß „drunten von ihren Sitzen sich die Gewaltigen lüften.“[1]) — das die Zeit, wo der Titan mit dem gehaltnen Stile Pindars die schäumende Leidenschaft in freien Rhythmen dahinrauschen läßt und stolz auftrotzt gegen alle Mächte des Himmels und der Erde. „Bedecke“, so heißt es im Prometheus

Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen Dich und Bergeshöhn:
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die Du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest!

oder: Hat mich nicht zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und Deine?

und weiter: Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freun sich,
Und Dein nicht zu achten
Wie ich!

---

[1]) Erste Fassung des Gedichtschlusses.

Solchem im Temperament begründeten, von der Mitwelt genährten Individualismus verband sich aber in Goethe eine tiefe und mächtige Gegenströmung: das war sein religiöses Gefühl. Man versteht ihn nicht, wenn man dies wesentliche Moment seines Charakters übersieht. Das, was Schleiermacher als den Kern aller Religiosität erkannt hat, das fromme Gefühl, vom Ewigen, Unendlichen und Unerkennbaren umschlossen und beschlossen zu sein, das war in Goethe mit seltener Kraft und Innigkeit lebendig. Wenn wir in der Marienbader Elegie lesen:

In unsres Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten —
Wir heißen's fromm sein —

so klingt das fast wie eine poetische Paraphrase dessen, was der große Theologe als das Wesen aller Religion bestimmt hat; aber es kommt dem Dichter aus innerster Seele. Hat er nicht schon als Knabe in seiner Mansarde für sich allein einen stillen Kultus der Gott-Natur ausgedacht und geübt? Schon damals wollte er „das Unerforschliche still verehren". In dem kerngesunden Patrizierhause, darin Frau Aja waltete, war gewiß nichts von voreiliger Freigeisterei, aber ebensowenig auch enge und ängstliche Rechtgläubigkeit heimisch, die ja überhaupt in dem geistigen Bilde des 18. Jahrhunderts zwar nicht ganz fehlt, aber doch nur dunkel im Hintergrunde steht. Gerade jenem individualistischen Zuge entspricht es, daß Goethes religiöses Fühlen sich immerdar gegen jede traditionelle Begrenzung und gegen jede geschichtliche Vermittlung zwischen Gott und Mensch gesträubt hat. Das

führte ihn zur Mystik, und von hier aus gewann und behielt er Fühlung mit jener pietistischen Richtung, die als feiner Nachklang der mystischen Bewegung das Jahrhundert der Aufklärung durchzitterte. Es ist bekannt, wie diese in Fräulein von Klettenberg ihm persönlich nahe trat und wie er sein tiefes, mitfühlendes Verständnis dieser sublimen Religiosität in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" zum Ausdruck gebracht hat. Sie bilden ein wesentliches Glied in dem Aufbau seines „Wilhelm Meister" — so wenig, charakteristischer Weise, gerade damit Schiller sich hat befreunden können.

Zu dem wahrhaft großen Individuum gehört es eben, daß es klarer und deutlicher als andere der „Grenzen der Menschheit" sich bewußt ist. Deshalb ist Goethes Innerlichkeit erfüllt von jener Ehrfurcht vor den Geheimnissen, die uns alle umgeben, vor den dunklen Mächten, die alles Menschenleben umfangen — von der Ehrfurcht, die er als den sittlichen Kern aller Erziehung dargestellt hat, der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist — vor dem, was unter uns ist — vor dem, was neben uns ist. Er findet dies Dämonische in dem unbegreiflichen Allleben der Natur, in jenem Makrokosmus, dessen geheimnisvolle Anschauung den sehnsüchtigen Sinn seines „Faust" entzückt und berauscht; aber nicht minder in den höheren Mächten, die in der Geschichte walten. „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jeder große Gedanke, der Frucht bringt und Folge hat, steht in Niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben; dergleichen hat der Mensch als unverhofftes Geschenk von oben, als reine Kinder Gottes zu

betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm thut, wie es beliebt... In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten." Und gerade von den großen Individuen gilt ihm dies; er findet es in Raphael, in Mozart, in Shakespeare, in Napoleon. Umgekehrt sagt Goethe einmal von einer verfehlten Volksbewegung: „Gott war nicht darin".

In dies Allwaltende sich zu versenken, daß die Seele ausklingt in die göttliche Harmonie des unendlichen Weltlebens — darin besteht auch Goethes Frömmigkeit. Es ist nichts Gewaltsames in ihr, nichts Gequältes und Geängstigtes, nichts mühsam Abgerungenes: diese Hingabe des Menschen an Gott ist volles gesundes Leben, selbstverständliche Entfaltung und heitere Reinheit:

Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der Einzelne verschwinden:
Da löst sich aller Überdruß.
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuß.

So ist es Kühlung der Leidenschaft, Erlösung von den Widersprüchen des endlichen Lebens und Wollens, was Goethe im Anschauen der „Gott-Natur" sucht. „Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen, als daß sich Gott-Natur ihm offenbare."

Hierin lag die persönliche Verwandtschaft, welche den Dichter früh und immer wieder zu Spinoza führte. Bei ihm fand er in großartig einfacher Darstellung das sittliche Ideal der Selbstbefreiung durch Erkenntnis. Nur

der, lehrte der Philosoph, vermag über seiner Leidenschaft zu stehen, der sie begreift, der die Notwendigkeit versteht, womit auch des Menschen Thun und Treiben aus dem göttlichen Urwesen hervorgeht. Die Leiden und Gebrechen des Lebens verlieren ihren Stachel in der Einsicht des Denkers, der sie nicht anders betrachtet, als ob er es mit Linien, Flächen und Körpern zu thun hätte, und der sie nicht belachen noch begeifern will, sondern nur begreifen. Diese „grenzenlose Uneigennützigkeit“, diese Absichtslosigkeit bewunderte Goethe an Spinoza: diese Reinheit und Höhe der Weltbetrachtung, die das Urteil zurückhält, diese Milde der Gesinnung, die im Anschauen des Ganzen die Maßstäbe begrenzter Lebensgebiete hinter sich läßt. Tout comprendre c'est tout pardonner.

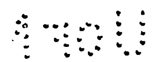
Aber Goethe wußte recht gut, daß dies „Jenseits von gut und böse“ nur für die begreifende und erklärende Wissenschaft und für die anschauende und gestaltende Kunst gilt, aber nicht für das wollende und handelnde Leben. Hier verwandelt sich jenes milde Lächeln der Betrachtung in entfesselte Wildheit oder in rücksichtslose Selbstsucht. „Alles Spinozistische“, sagt Goethe einmal, „in der poetischen Produktion wird in der Reflexion Machiavellismus.“ Auf solche Fragen würde der Dichter die Unterhaltung Spinozas mit dem „ewigen Juden“ gelenkt haben, die leider nicht zur Ausführung gekommen ist.

Jene Freiheit aber, die Spinoza im Denken fand, erlebte und erwarb Goethe durch seine Dichtung. Er erhob sich über den eigenen Zustand, indem er ihn anschaute und gestaltete. Er fühlte es als die göttliche Kraft der Dichtung, daß, ohne Absicht, ungesucht und ungewollt,

sein eigenes Leben sich ihm zum Bilde verklärte und eben damit von ihm selbst sich ablöste. Sein Dichten ist Selbstbefreiung durch Selbstgestaltung. Der Philosoph überwindet die Leidenschaft, indem er sie begreift — der Künstler, indem er sie darstellt. So hat Goethe Stücke des eigenen Lebens und Wesens von sich abgelöst: so die Irrungen von Wetzlar im Werther, so die Schuld von Sesenheim in der Gretchentragödie des Faust, so die Verwirrungen des Hoflebens von Weimar im Tasso. Auch an dem eigenen Irrtum und der eigenen Sünde hat er damit sein schönes Wort bewährt:

Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Das ist das Geheimnis von Goethes „Gelegenheitsdichtung" — das absichtslose Herausquellen des eigenen Lebens. Er will nichts mit dem Dichten — er will nicht dichten, er muß; es dichtet in ihm. Eben deshalb aber leben die Gestalten, die er geschaffen hat; sie haben sein eigen Fleisch und Blut — abgelöst vom Vater, wie Kinder, die ein Eigenleben gewonnen haben. Sie besitzen damit eine höhere, ästhetische Wirklichkeit: das Historische an ihnen ist in die reine Form erhoben. Sie sind für sich verständlich — was brauchen wir von Goethe zu wissen, um uns an Iphigenie zu erbauen? Zu diesen Gestalten, die er so aus sich und seinem Leben heraus zu idealer Wirklichkeit geboren hat, gehört in gewissem Sinne auch der „junge Goethe", den er in „Dichtung und Wahrheit" geschaffen hat und dessen poetische Realität himmelhoch erhaben ist über jeden Versuch thatsächlicher Berichtigung.



Wenn Goethe in dieser Selbstdichtung (es ist im 14. und 16. Buch) das Wesen seines künstlerischen Schaffens mit Beziehung auf Spinozas Philosophie darlegt, da spricht er von der „Entsagung“ — nicht von der alltäglichen, bei der der Mensch auf den einen Wunsch nur verzichtet, um einem anderen anheimzufallen, sondern von der des Philosophen, der ein für allemal verzichtet, der sicher und klar über dem Getriebe der eigenen Wünsche steht. Hierin erkennt er sein eigenes Lebensideal: über sich selbst zu stehen, Herr zu bleiben im eigenen Hause, was auch von Leidenschaft, von Lust und Leid darin sich bewegen möge.

Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet —

so wird in den „Geheimnissen“ der letzte Sinn aller Religion ausgesprochen. Diese „Entsagung“ ist die Kraft, in keine der Beziehungen ganz aufzugehen, mit denen der wechselnde Wille das Selbst zu umschlingen geschäftig ist — niemals dies Selbst in einen seiner Wünsche gänzlich aufgehen zu lassen — niemals das Leben auf Eine Karte zu setzen. So sehen wir Goethe selber das reichbewegte Leben hindurch in zahllosen Verhältnissen, die ihn wohl leidenschaftlich ergreifen und stürmisch bewegen: aber niemals schlagen die Fluten ganz über ihm zusammen. Er selbst bleibt immer noch mehr als die Leidenschaft; nichts bewältigt ihn ganz. Es ist ein Rest in ihm, in den auch die Nächsten nicht zu dringen vermögen: eine Festung, die nie gewonnen wird und von der er schließlich jeden Sturm abschlägt. Das ist es, was — denken wir nur z. B. an Frau v. Stein — nach

außen als Egoismus, als Kälte und Unnahbarkeit, als „Olympiertum" erschien.

Nur Einer ist ihm ganz nahe gekommen: das war Schiller; nur Eines hat ihn ganz gepackt: das war Schillers Verlust. Und eben deshalb versagt an diesem Punkte die erlösende Kraft der Dichtung: diesmal gibt ihm kein Gott, „zu sagen, was er leide". Hilflos bricht er zusammen, er, der Starke. Dann versucht er sich zum Dichten aufzuraffen. Er will den Demetrius vollenden: es geht nicht. Auch die Achilleis, die, vorher begonnen, wohl berufen gewesen wäre, des zu früh dahingerafften Freundes Denkmal zu werden, bleibt Fragment. Dies ist stärker als er. Monate vergehen, bis ihm der „Epilog zur Glocke" möglich wird. Dabei ist es geblieben: das größte Erlebnis aller seiner Tage hat keine poetische Verkörperung gefunden, wie sonst alle die kleineren Geschicke seines Lebens.

Aber noch mehr bedeutet diese Entsagung, und das führt uns auf unser Problem zurück. Wenn wir fragen, worauf denn dabei verzichtet werden soll, so ist es nichts anderes als jener, gerade das bedeutende Individuum kennzeichnende Drang, die Grenzen des eigenen Wesens zu sprengen und sich zum Ganzen zu erweitern, jener faustische Trieb, der da ausruft:

> Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
> Will ich mit meinem eignen Selbst genießen,
> Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
> Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
> Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
> Und wie sie selbst am End' auch ich zerscheitern.

Die Heilung von diesem Drange, Alles zu wissen und

Alles zu genießen, Alles in sich hineinzuschlingen — die Heilung davon ist die Lebensweisheit, welche Goethe am eindringlichsten gepredigt hat. Sie bildet den Inhalt der beiden Werke, deren Dichtung sich durch sein ganzes reifes Alter hindurchgezogen hat und die man gleichmäßig als seine beiden Lebenswerke bezeichnen darf: Faust und Wilhelm Meister. Dabei ist der „Meister“ als Dichtwerk nicht entfernt so glänzend, blendend und zündend, deshalb auch nicht so bekannt und populär wie der „Faust“, doch gerade in Rücksicht auf diese Goethesche Lebensweisheit vielleicht lehrreicher und ergiebiger. Auf ihn möchte ich deshalb Ihre Aufmerksamkeit lenken. Nicht von dem Roman als solchem will ich sprechen oder von der Stellung, die er in der Weltliteratur für die Geschichte des Romans überhaupt einnimmt, sondern von dem kulturphilosophischen Grundgedanken, der in ihm niedergelegt ist. Freilich hat der Dichter, wie im zweiten Teil des Faust, so auch in den „Wanderjahren“ den einfachen Plan so sehr von Zufällen und Einfällen, von wunderlicher Geheimnisthuerei überwuchern lassen, daß dadurch nicht nur der ästhetische Genuß des Ganzen bei aller Schönheit des Einzelnen fraglich geworden, sondern auch das Verständnis des Planes in bedauerlichem Maße verdunkelt ist. Aber gerade in dieser Hinsicht erleuchten und erklären sich beide Lebenswerke gegenseitig zu solcher Deutlichkeit, daß über „der Weisheit letzten Schluß“, der sich in ihnen darstellen will, kein Zweifel bleiben kann.

Die „Wanderjahre“ führen den Nebentitel „oder die Entsagenden“. Was bedeutet hier die Entsagung?

Durch die „Lehrjahre“ haben wir Wilhelm von

Abenteuer zu Abenteuer begleitet. Er sucht sich selbst, seine Bildung, seine Bestimmung. Aber auch von ihm gilt, was Faust von sich sagt:

> Ich bin nur durch die Welt gerannt, —
> Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren.

Die Ratschläge Werners, der den Antonio für diesen Tasso bedeutet, hat er verschmäht: im bunten Wechsel hat er Personen, Verhältnisse und Zustände auf sich einwirken lassen, um in sich selbst nur immer schwankender und verworrener zu werden. Die Fülle der Anregungen, die er in sich aufgenommen, hat sich nicht zur Einheit gestalten können, und während er die Welt im Bilde genießen will, taumelt er selbst in ihr von Irrtum zu Irrtum. So gerät er in den Wirkungskreis jener geheimnisvollen Gesellschaft „bedeutender" Männer, die in diesem Roman die Rolle der Vorsehung spielt. Hier tönt ihm das harte Wort Jarnos entgegen: „Narrenspossen eure allgemeine Bildung!" Hier erfährt er, daß der „Meister" nur gebildet wird in der Beschränkung, daß die Bestimmung des Menschen nur im Beruf zu suchen ist. Entsagen soll er jenem Schwelgen im Allgemeinen, im Fühlen und Sehnen — die Welt soll er kennen lernen, die wirkliche Welt, und darin seinen Platz sich suchen durch Arbeit und nützliche Thätigkeit. Wandern soll er, bis er dies gefunden hat — nicht rasten, wo es ihm wohl ist, — nicht genießen: er soll schaffen. Aus der Selbstbespiegelung, aus der weichen Pflege individueller Beziehungen heraus soll er in die harte Wirklichkeit gestellt werden und in thätigen Zusammenhängen seinen Mann stellen.

Nichts Anderes lehrt Goethe in der „pädagogischen Provinz", in die wir mit dem Wanderer geführt werden. Die Phantasie des Romans entwirft das Bild einer Erziehungsanstalt in den größten Dimensionen. Aber die pädagogischen Theorien des 18. Jahrhunderts erfahren hier eine eigene Umgestaltung. Nicht der „Mensch" im Sinne Rousseaus und der Philanthropisten soll hier gebildet werden, nicht der Pietist, der zugleich der Bürger dieser Welt und der andern ist, sondern der Mann, der vollkommen ist durch Beschränkung und durch Unterordnung. Jeder soll nach seiner Anlage zum besonderen Berufe ausgebildet werden, um dadurch in dem planvollen Zusammenhange der gemeinsamen Arbeit das Größte zu leisten.

So erscheint die Berufsthätigkeit, in der jeder Einzelne seine wahre Bestimmung findet, von einer zweckvollen Gemeinschaft abhängig. Nicht nur die Heranbildung der Jugend, sondern auch die Verwendung der Gereiften wird durch das „Band" bestimmt. Das in seinem Berufe zur vollen Entfaltung gelangte Individuum steht eben damit im Dienste des Ganzen. Es ist eine Organisation der Arbeit, welche die Wanderjahre entwerfen. Sie erinnern dadurch in ihrer romanhaften Form an anspruchsvollere Utopien der gleichzeitigen Literatur. Einzelne andeutende Züge entnehmen sie offenbar dem Leben der „Brüdergemeine". Auch Goethes „Band" spinnt seine Beziehungen weithin über Länder und Völker, es hat seine Wirksamkeit jenseits wie diesseits des Ozeans. Aus den Wanderern werden Auswanderer, und es eröffnen sich weite soziale und wirtschaftliche Perspektiven. Charakteristisch

ist dabei für Goethe und für das deutsche Denken seiner Zeit das völlige Zurücktreten der staatlichen Mächte. Die soziale Organisation seines „Bandes" ist eine freie Vereinigung, welche sich über den Planeten spannt, ohne irgendwie innerlich oder auch nur äußerlich an das Staatsleben sich anzuknüpfen: es kennt weder politische Grenzen noch politische Zusammenhänge.

So ist, wenn wir von den Lehrjahren zu den Wanderjahren fortschreiten, das ästhetische Ideal mit dem praktischen vertauscht. Derselbe Umschwung vollzieht sich bekanntlich im zweiten Teil des Faust. Aus dem Sturm und Drang, aus dem Weltgenuß des ersten Teils rettet der Dichter hier seinen Helden zuerst in die Ruhe ästhetischer Anschauung: „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben." Faust fährt zu den „Müttern", in das Reich der Ideen, der reinen Formen, und die Ideale der Menschheit, wie die Kunst sie gestaltet hat, steigen empor. In der klassischen Walpurgisnacht, in der „Helena", die sich dem germanischen Faust vermählt, ziehen die Gestalten der Geschichte an uns vorüber, geisterhafte Schatten von reiner, innerlicher Lebenskraft — eine „Phänomenologie des Geistes", geheimnisvoll und andeutungsreich wie die des Philosophen. Aber aus diesem Schattenreich des Anschauens stürzt sich Faust in den heißen Kampf der geschichtlichen Mächte um die Weltherrschaft, und wir sehen ihn enden im gewaltigen Ringen des Menschen gegen die Macht der Natur: dem Meere zwingt er den Boden ab, „auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn".

So bleibt Faust bis zum Schluß der Herrscher, das eigenmächtige, gewaltthätige Individuum, das die

magischen Kräfte der Hölle und des Himmels in Bewegung setzt, um zur freien, erlösenden Thätigkeit zu gelangen: in Wilhelm Meisters Wanderjahren ist es das „Band“, die Gemeinschaft, der der Einzelne sich einordnet, der Zusammenhang praktischer Arbeit, worin die Probleme des Lebens sich lösen. Der Roman stellt das so dar, daß die individuellen Verhältnisse, die in den Lehrjahren angeknüpft worden sind, sich hier in die allgemeine Organisation einflechten; aber das ist nicht nur technisch durch den ästhetischen Zusammenhang beider Teile des Werkes bedingt, sondern es hat den tieferen Sinn, daß diese Gemeinschaft jene persönlichen Beziehungen nicht aufhebt oder zerstört, sondern vielmehr sie verklärt und reinigt, vertieft und befestigt.

Wilhelm Meister ist wie Faust das Werk des Mannes, dem es das Schicksal gönnte, die gewaltigste Wandlung des deutschen Volksgeistes in achtzigjährigem Leben an sich selbst zu erfahren und künstlerisch zu gestalten. Sein „Meister“ ist der Typus des Deutschen, der vom 18. in das 19. Jahrhundert herüberschreitet. Vom Puppenspiel zu dem Chirurgen, dem es zuteil wird, den Sohn zu neuem Leben zu erwecken — von den Brettern, die die Welt bedeuten, mitten hinein in die bewegte Welt selbst — aus dem Reich der Gedanken und der Gestalten in das der Arbeit und der That — das ist der Gang, mit dem das „Volk der Dichter und Denker“ fortgeschritten ist zur Gründung seiner nationalen Macht. Und was Goethe vorahnend in seinen beiden Lebenswerken gezeichnet hat, ist dasselbe, was Kant und Fichte gefordert haben, wenn sie den Standpunkt der

philosophischen Weltansicht aus der theoretischen Vernunft in die praktische verlegen wollten.

Jene Entsagung also, mit der nach Goethe das Individuum sich selbst befreit, ist in ihrem positiven Sinne Thätigkeit. „Im Anfang war die That" — so deutet schon im ersten Teil Faust den Sinn des Evangeliums, und des Titanen Scheidewort in der „Pandora" ist: „Des echten Mannes wahre Feier ist die That." Deshalb ist auch im Faust die tiefste Lösung des Problems mit den Worten beschlossen:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Kein edleres Beispiel solcher rastlosen Thätigkeit haben wir als Goethes eigenes Leben; und gerade das ist das Wohlthuende und Sympathische dabei, daß diese rastlose Thätigkeit bei ihm keiner von außen aufgezwungenen Nötigung, sondern dem innersten Triebe seiner Natur entspringt. Er ist in unermüdlicher Beschäftigung; schon der riesige Umfang seiner Korrespondenz, sein „Dilettiren" in allen Künsten und Wissenschaften, sein unaufhörliches Sammeln und Aufzeichnen gibt den Beweis davon — von seinen Werken gar nicht zu reden. Man lese z. B. seine Briefe an Schiller von der süddeutschen Reise im Jahre 1797. Überall ist er im „Einhamstern" begriffen, er sammelt für sein Archiv. Er weiß nicht, wozu er's brauchen wird, nicht, ob er's brauchen wird; aber er sammelt; er muß thätig sein, arbeiten, assimiliren. Auch seine Stellung als Minister hat er in diesem Geiste ausgefüllt. Nicht nur als Kurator der Universität Jena, sondern in allen administrativen Dingen hat er

stets im eigensten Sinne „gearbeitet“. Jene feine, bis ins Kleinste dringende Darstellung der Weberei, welche in die „Wanderjahre“ eingeflochten ist, weist auf solche Anlässe hin. Auf ihn selbst trifft Fausts Wort:

Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich gethan.

Fichte hat einmal die Faulheit die Ursünde des Menschen genannt: von dieser Ursünde ist vielleicht kein Mensch je so frei gewesen wie Goethe. In seinem Leben ist kein Raum für Träumen und Müßigsein. Ein bezeichnender Ausdruck dafür ist ein Verschen, zu dem ihn ein Satz Jean Pauls veranlaßte. Bei diesem war irgendwo zu lesen: „Der Mensch hat dritthalb Minuten; eine, zu lächeln, eine, zu seufzen, und eine halbe, zu lieben: denn mitten in dieser Minute stirbt er.“ Unter diesen sentimentalen Unfug schrieb Goethe für seinen Enkel:

Ihrer sechszig hat die Stunde,
Ueber tausend hat der Tag:
Söhnlein, werde Dir die Kunde,
Was man alles leisten mag.

Auf diese Thätigkeit, und nur auf sie, gründet nun Goethe endlich auch das Recht und das Maß der Eigenexistenz des Individuums im Weltall. Schon sein Prometheus antwortete auf die Frage „Wie vieles ist denn dein?“ mit den stolzen Worten:

Der Kreis, den meine Thätigkeit erfüllt —
Nichts drunter und nichts drüber.

Dieser Eigenwert des thätigen Individuums ist in der Welt- und Lebensauffassung Goethes immer höher gestiegen. Von jener spinozistischen Alleinheitslehre, die er in dem Hymnus „Natur“ sich zu eigen machte, ist er, wie er

es selbst nennt, zu einem „Komparativ" fortgeschritten, worin er den wahren Lebensinhalt des Universums bei den in der Entwicklung ihrer ursprünglichen Anlage thätigen Einzelwesen sucht. Diese nennt er in späterer Zeit gern mit Leibniz „Monaden" oder mit Aristoteles „Entelechien". Diese Bezeichnungen deuten darauf hin, daß die Gründe für jene Umwandlung seiner Weltansicht nicht nur in der eignen gereiften Lebenserfahrung, sondern vor allem in den Studien über die organische Welt lagen, denen er ein so lebhaftes Interesse zugewendet hat. Die Idee seiner morphologischen Untersuchungen, seiner Metamorphose der Pflanzen und der Tiere war doch die, in jedem organischen Wesen die Urform ausfindig zu machen, welche der ganzen Mannigfaltigkeit seiner Bildungen als thätige, die Umgebung sich assimilirende Kraft zu Grunde liegt:

> Alle Glieder bilden sich aus nach ewigen Gesetzen
> Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild. . . .
> Also bestimmt die Gestalt die Lebensweise des Tieres,
> Und die Weise, zu leben, sie wirkt auf alle Gestalten
> Mächtig zurück. So zeiget sich fest die geordnete Bildung,
> Welche zum Wechsel sich neigt durch äußerlich wirkende Wesen.

Diese „reine Gestalt" nennt er „die Entelechie, die nichts aufnimmt, ohne sich's durch eigne Zuthat anzueignen". Auf solchen beruht alles Leben, und in ihrem Zusammenhange deuten sie selbst wieder auf eine letzte, einfachste Urform hin. Vor allem aber ist der Mensch in der Eigenart seines Charakters ein solches ursprüngliches, sich selber stets neu gestaltendes Wesen: „Die Hartnäckigkeit des Individuums und daß der Mensch abschüttelt, was

ihm nicht gemäß ist, ist mir ein Beweis, daß so etwas existiere" (wie die Entelechie).

Auf das Bewußtsein dieser selbsteignen Thätigkeit gründet nun Goethe auch den Glauben an die Unsterblichkeit; er ist für ihn, wie für Kant, ein Postulat und kein Gegenstand der Erkenntnis. „Der Mensch", sagt Goethe, „soll an Unsterblichkeit glauben; er hat dazu ein Recht, es ist seiner Natur gemäß. Die Ueberzeugung unsrer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriffe der Thätigkeit. Denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andre Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinen Geist nicht ferner auszuhalten vermag." Im Munde des Achtzigjährigen welch ein Zeugnis unverwüstlicher, unerschöpflicher Lebenskraft! Er kann deshalb die Fortdauer auch nur als ein Fortwirken denken: „ich wüßte auch nichts mit der ewigen Seligkeit anzufangen, wenn sie mir nicht neue Aufgaben und nene Schwierigkeiten zu besiegen böte."

Gerade darum aber gilt ihm die Unsterblichkeit nicht als ein Jedem von selbst zufallendes Gut, sondern sie hängt am Werte der Thätigkeit. „Wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein." Dementsprechend finden wir bei Goethe im Alter eine ähnliche Vorstellung von einer Rangordnung der Lebewesen wie bei Leibniz; er spricht von Weltseelen und Planetenseelen über dem Menschen, wie unter ihm von Hundeseelen und dergleichen. „Das niedere Weltgesindel", ruft er einmal humorvoll aus, „pflegt sich über die Maßen breit zu

machen; es ist ein wahres Monadenpack, womit wir in diesem Planetenwinkel zusammengeraten sind." Und daß der Dichter in gleicher Weise auch Wert und Geschick der Menschenseelen unterscheiden wollte, beweist das Wort der Chorführerin, die den Mägden der Helena zuruft:

Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will,
Gehört den Elementen an: — so fahret hin!

Bezeichnend für Goethes sittliche Auffassung ist es dabei, daß die Erhaltung jenes höchsten Erdengutes, der Persönlichkeit, nicht nur vom Erfolg der Thätigkeit, sondern auch von ihrer Gesinnung abhängig gedacht wird:

Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.

Fassen wir alles zusammen, so ist das Prinzip, von dem aus Goethe Welt und Menschenleben betrachtet, nichts Anderes als das Bewußtsein des thätigen Einzelwesens im gesetzmäßigen Zusammenhange der Dinge, wie es in dem oft zitirten „orphischen Urwort" vom „Dämon" ausgesprochen ist:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen:
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Wenn aber so das Individuum, seines Rechts und seines Wertes sich bewußt, mit seiner Eigenart von der Welt um sich nur das aufzunehmen vermag, was es durch seine Thätigkeit in sein eignes Wesen verwandelt, so sehen wir es doch in seinen höchsten, in den schöpferischen Thätigkeiten sich über sich selber hinaus steigern; auf den

Höhepunkten des Lebens wird das Individuum zur Gattung, wird die Monade zu Welt. Alle wahrhaft erzeugenden Thätigkeiten des menschlichen Geistes, jeder neue Lichtblick des erkennenden Gedankens, jedes ursprüngliche Erlebnis im Fühlen und Anschauen, jede schöpferische Kraft des Gestaltens, enthalten ein Abstreifen des Persönlichen, des Individuellen; in ihnen allen ist der Einzelne mehr als er selbst, lebt in ihm übergreifend das Ganze. Die höchste Steigerung der Persönlichkeit ist ihr Ende. „Dein Wesen stampfe nieder" — so wird dem Faust zugerufen, der die dunkle Fahrt zu der Welt der reinen Formen unternehmen will. Hier gilt es noch einmal, im höheren Sinne: „Sich aufzugeben ist Genuß." Und ebenso ist im organischen Leben der höchste Moment des Einzeldaseins jene schöpferische Steigerung, durch die es sich zur Gattung erhebt. Diese Unsterblichkeit des Individuums durch seine Verwandlung in die Idee hat Platon in der herrlichsten seiner Dichtungen, im „Symposion" gelehrt: Goethe hat denselben Gedanken mit weihevoller Symbolik zum Ausdruck gebracht in dem tiefsinnigen Gedichte an den Nachtschmetterling, das im westöstlichen Diwan steht unter dem Titel „Selige Sehnsucht":

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet:
Das Lebend'ge will ich preisen.
Das nach Flammentod sich sehnet. —

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung.
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsternis Beschattung,

Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt, —
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt! —

Und solang' Du das nicht hast,
Dieses „Stirb und werde!"
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

V.

Goethe und die Antike

von

Adolf Michaelis.

Der letzte Vortrag führte Ihnen in großen Zügen die gesamte Weltanschauung Goethes vor. Wie in einem Brennspiegel wurden die Strahlen seines Geistes gesammelt und auf Sie zurückgeworfen. Und in der That, wenn wir an Goethe denken, ist der erste Eindruck notwendig der einer ganzen, geschlossenen, gleichartigen geistigen Persönlichkeit. Goethe selbst, als er einmal nach längerer Zeit einige vergilbte Blätter seines Faust wieder zur Hand nahm, fand es merkwürdig, wie sehr er sich gleiche, wie wenig sein Inneres durch Jahre und Begebenheiten verändert sei. Aber anderseits ist Goethe auch darin vorbildlich, daß er auf jeder Altersstufe das volle Bild eben dieses Lebensalters, die diesem angemessene Art des Seins, Denkens, Gebarens wiederspiegelt. Dem stürmischen Jüngling folgt der klare, kraftvolle Mann, diesem der beschauliche Greis.

Du hast getollt zu Deiner Zeit mit wilden,
Dämonisch-genialen jungen Scharen;
Dann sachte schlossest Du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weisen, göttlich milden.

Diese göttlich milden Weisen, die Führer seiner reiferen Jahre, sind die Griechen. Griechische Poesie, griechischer Sagenreichtum, griechische Kunst wirken tief auf ihn ein und bestimmen sein Wesen während der zweiten größeren Hälfte seines Lebens. Aber Sie dürfen nicht erwarten, daß ich mich vermäße, Ihnen diese ganze Einwirkung des

griechischen Altertums auf Goethe vorzuführen. Das würde ebenso den Rahmen eines Vortrages wie das Maß meiner Kräfte überschreiten. Es ist kein Goetheforscher von Beruf, der zu Ihnen spricht, sondern ein Mitglied der großen Gemeinde der Goetheverehrer; auch kein Litterarhistoriker, sondern ein Archäologe. So muß ich mich auf das Gebiet beschränken, das ich hoffen darf einigermaßen zu überblicken, auf Goethes Verhältnis zur antiken Kunst.

Am Schluß seiner Italienischen Reise wirft Goethe einen Rückblick auf alle früheren Gelegenheiten, eine Anschauung antiker Kunstwerke zu gewinnen. Sie waren spärlich genug. Seine Vaterstadt hatte ihm nichts geboten, Leipzig zwei Abgüsse, den beckenschlagenden Satyr und den Laokoon allein aus der Gruppe. Dafür trat hier der Unterricht bei Oeser ein, einem mäßigen Maler, aber einem anregenden Lehrer. Oeser führte ihn auf das Studium von Lessings Laokoon, dem später die befreiende Abhandlung über den Tod als Zwillingsbruder des Schlafes folgte; Oeser verwies ihn auch auf Winckelmann, seinen ehemaligen Dresdener Hausgenossen, der ihm vielleicht den berühmten Satz von der edlen Einfalt und stillen Größe als den Kennzeichen der griechischen Kunst verdankte. Winckelmanns Kunstgeschichte übte bekanntlich die stärkste Einwirkung auf die Heroen unserer Litteratur. Nicht allein daß der ganze Reichtum griechischer Kunst hier wiederentdeckt, geordnet und mit dem Blicke des Sehers ergänzt wird: es war überhaupt das erste Mal, daß irgend ein Gebiet antiken Geisteslebens dargestellt ward; gab es doch weder eine Geschichte

griechischer Religion, noch griechischer Poesie, noch griechischer Philosophie. Und über ein bloß gelehrtes Werk hob das Buch seine sprachliche Form hinaus, die in ihrem gehobenen Ton eine ebenbürtige Ergänzung zu Lessings dialektischer Prosa bot. So knüpfte denn Lessing in seinem Laokoon an Winckelmann an; der junge Herder ließ gar in seiner Erstlingsschrift einen begeisterten Hymnus ertönen: „Ich führe es nicht an, wie er die besten Blüten jeder antiken Schönheit in seine Seele gesammelt, wie er hier unter Schriften, dort unter Denkmälern sein Auge und seinen Geist gebildet, wie er seine Werke, so wie Raphael seine Gemälde, mit Feuer entwarf und mit einem glücklichen Phlegma vollendete, wie er eine systematische Geschichte unter Ruinen und Überbleibseln liefern konnte; sondern ich muß mich hier bloß auf die Schreibart einschränken ... Einfältig im Vortrage, natürlich in der Ausführung und erhaben in den Schilderungen sind die Winckelmannschen Schriften Werke der Unsterblichkeit würdig und der Name unseres Jahrhunderts." Noch neun Jahre später stimmte Herder auf den gleichen Ton seine Denkschrift auf Winckelmann, die erst unsere Zeit aus dem hundertjährigen Aktenstaube der ehemaligen Kasseler Akademie wieder ans Licht gezogen hat. So zog Winckelmann auch Goethe, den Leipziger Studenten, in seinen Bannkreis und hielt ihn vierzig Jahre lang darin fest. Der Einfluß gewann an Stärke durch jenes persönliche Erlebnis, wie in die freudige Erwartung des Oeserschen Kreises, Winckelmann bald in ihrer Mitte zu begrüßen, gleich einem Blitzstrahl die Nachricht von seiner Ermordung hineinfuhr.

Ein Ausflug nach Dresden bot keine Anschauung

antiker Kunst, da die vor vierzig Jahren erworbenen Antiken, darunter unverächtliche Stücke, in Pavillons und Bretterschuppen, „wie die Häringe gepacket“, mehr verborgen als zur Schau gestellt waren. Auch unser Straßburg konnte Goethe in seinem Schöpflinschen Lokalmuseum keine Anregung geben, welche gegenüber dem übermächtigen Eindruck von Erwins Meisterbau Stand gehalten hätte. Dafür ward er aber hier durch Herder auf das Studium Homers geführt. In voller Erkenntnis, daß jede Übersetzung nur den Stoff, nicht den Geist wiedergeben könne, lernte er von neuem Griechisch, um den alten Dichter in voller originaler Frische auf sich wirken zu lassen, und gewann in ihm einen Freund, einen Begleiter, ein Vorbild, dessen Studium und Genuß sein ganzes weiteres Leben erfüllten. Zum Schluß des Straßburger Aufenthaltes kam dann noch der Besuch der Abgußsammlung in Karl Theodors weitem Schloß zu Mannheim hinzu. Im hohen, gutbeleuchteten Saal überraschte ihn ein ganzer Wald von Statuen, unter andern der belvederische Apollo und die Gruppe von Ildefonso, der capitolinische „Fechter“ und die Laokoongruppe. Diese namentlich regte in ihm Gedanken an, die er erst dreißig Jahre später zu Ende spinnen sollte. Denn damals war der Jüngling so von deutscher Art und Kunst erfüllt, daß er den fremden Eindruck lieber abschüttelte, um sich selbst wiederzufinden; „nur erst durch einen großen Umweg sollte er in diesen Kreis zurückgeführt werden“.

Nach Frankfurt zurückgekehrt, schmückte der junge Doktor sein Zimmer mit allerlei antiken Büsten aus, die er von einem reisenden italienischen Gipsgießer erwarb,

eine Art Gegengewicht gegen die manierierte Kunst, die ihn rings umgab. Viel bedeutsamer für seine antike Bildung waren seine Pindarstudien, die jenen mächtigen dithyrambischen Ergüssen, der Harzreise im Winter, Wanderers Sturmlied, Prometheus und Ganymed, ihre dichterische Form liehen. Diese Studien griechischer Poesie wurden in Weimar durch die Versenkung in die attischen Tragiker ergänzt, deren Wirkung die „Iphigenie“ reifte, das vollkommenste Muster der Wiedergeburt eines klassischen Stoffes in modernem Geiste. Ja sogar an Aristophanes wagte sich Goethe und war mit seiner Nachdichtung der „Vögel“ der Erste, der den „ungezogenen Liebling der Grazien“ beim deutschen Publikum einführte. Also klassische Anregung genug, aber Anschauung bot ihm Weimar nicht.

Aus den erdrückenden Lasten des Amtes, den immer neuen Zerstreuungen des Hoflebens, den umstrickenden Fesseln einer tiefen Neigung rettete sich der Siebenunddreißigjährige durch die Flucht nach Italien. Ihn dürstete nach Anschauung, nach innerer Wiedergeburt. Gleich seiner Iphigenie eilte er dahin,

das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Der Griechen; denn war auch Italien sein Ziel, Rom sein Hauptziel: was er eigentlich suchte und was ihn überall am tiefsten ergriff, das waren die Spuren und die Überbleibsel griechischer Kunst und Poesie. Das sollte sich alsbald bewähren. Kaum hatte er die Alpen überschritten, so besuchte er in Verona, nahe dem gewaltigen Amphitheater, den kleinen von Säulenhallen um-

gebenen Hof, in dem ein vornehmer und kunstsinniger Bürger Veronas, Scipione Maffei, seiner Vaterstadt ein Antikenmuseum gestiftet hatte. Es sind zumeist ziemlich unscheinbare Grabdenkmäler, aus Griechenland zur Zeit der venezianischen Herrschaft herübergebracht; in mäßiger Ausführung bergen die spätgriechischen Steine das Erbe älterer Größe. Goethe erfaßte sogleich durch die unvollkommene Form hindurch das Wesentliche. „Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht", so schrieb er an Frau v. Stein, „kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel . . . Mir war die Gegenwart der Steine höchst rührend, daß ich mich der Thränen nicht enthalten konnte. Hier ist kein geharnischter Ritter auf den Knieen, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht." Treffender läßt sich das Wesen der griechischen Grabreliefs gar nicht ausdrücken.

Über Venedig, wo die reiche Abgußsammlung Farsettis Goethe mit der schlafenden Ariadne und der Niobe bekannt machte, eilte er nach Rom, dem Ziel unbändiger Sehnsucht. O wie fühlt' er in Rom sich so froh! Schon nach acht Tagen stellt er neben St. Peters Dom die Kuppel des Pantheon, deren Großheit ihn erfüllt, und den Apollo vom Belvedere, an dem ihm der Unterschied von Marmor und Gips aufgeht.

Wie stand es damals, 1786, mit den Antikenschätzen Roms? Das ganze Jahrhundert hindurch hatte ein unaufhörlicher Abfluß antiker Marmorwerke von Rom ins

Ausland stattgefunden. Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatten drei Päpste durch die Gründung des capitolinischen Museums dem Unheil Einhalt zu gebieten versucht. Vergebens; während nur Cardinal Albani, Winckelmanns Gönner, diesem Beispiel folgte und seine Villa Albani schuf, strömten die Antiken weiter ins Ausland, hauptsächlich nach England, und füllten die Kassen ihrer Besitzer mit Mitteln zu vergänglichem Luxus. Die Schätze der Villa Medici folgten ihren Eigentümern nach Florenz, den Farnesischen Antikenbesitz sah Goethe selbst nach Neapel übersiedeln. Zum Ersatz waren Papst Clemens XIV. Ganganelli und besonders sein Nachfolger Pius VI. aus dem Hause Braschi mit rühmlichstem Erfolge bemüht, im Vatican, im Anschluß an die alten belvederischen Meisterwerke, das große Pioclementinische Museum zu schaffen. Als Goethe in Rom war, hatte es noch nicht seinen Abschluß erreicht, noch reihten sich immer neue Prachtsäle an die früheren; aber eine solche Fülle von Hauptstücken war hier beisammen, wie damals an keinem anderen Orte der Welt.

Die römischen Museen enthalten, abgesehen von der geringeren Ware später Zeiten, teils römische Kopien griechischer Werke aus den Zeiten der großen Kunst, wie den belvederischen Apoll, die ludovisische Juno, teils eine kleine Zahl von Originalarbeiten der spätgriechischen Epoche, wie den sterbenden Gallier im Capitol, die Laokoongruppe im Vatican. Eigentümlich, daß Goethe an den letzteren, scharf charakterisierten Werken vorbeigeht, selbst den Laokoon in seinen Briefen und Aufzeichnungen nie erwähnt. Sein ganzes Augenmerk richtet sich zunächst auf eine beschränkte

Anzahl idealer Göttertypen, denen er mit Hilfe eifriger Studien Winckelmanns ihr Geheimnis abzulauschen sucht. Seine erste Liebschaft ist die Juno Ludovisi, die einzige, auf die seine Weimarer Freundin eifersüchtig sein könne; sie wirkt auf ihn wie ein Gesang seines Lieblingsdichters Homer. Ihre Maske erwirbt er, gleich der des Zeus von Otricoli, dem sogar seine Hauskatze Anbetung zollt. Dazu gesellt sich die Rondaninische Medusenmaske mit ihrem erstarrenden Munde, so unaussprechlich und unnachahmlich groß. Und alsbald, in die Tiefe und ins Allgemeine strebend, sucht er nach den Gesetzen, welche die alten Künstler bei der Schöpfung dieser Idealköpfe befolgten. „Ich habe eine Vermutung,“ schreibt er an Herder, „daß sie nach eben den Gesetzen verfuhren, nach denen die Natur verfährt.“ Diesem Gedanken ging er weiter nach.

Aus solchen Studien riß ihn die Reise gen Süden, nach Großgriechenland. Dem blendenden Zauber Neapels entflieht er nach Pompeji. Er muß sich erst an den Eindruck der „mumisierten Stadt“ gewöhnen, wird aber bald dort heimisch. Und gar das kunstvolle eherne Hausgeräte jener hellenisierten Städte, das damals im Schlosse von Portici aufbewahrt wurde, erscheint ihm als das A und O und entlockt ihm den Ausruf (der doppelt verständlich wird, wenn wir an die prosaische Dürftigkeit Chodowieckischer Zimmerausstattungen denken): „Wie war die alte Welt an freudigem Kunstsinn uns voraus!“ Vollends erfüllte ihn Pästum, nachdem das erste Gefühl des Fremden überwunden war, mit der vollen Wirkung seiner ernsten Schönheit. Wie einst Winckelmann, so

ward auch Goethe hier des ganzen Unterschiedes griechischer und römischer Natur und Kunst inne. Wie die griechische Natur immer mit den einfachsten Mitteln die tiefste Wirkung erzielt, wie die griechischen Kunstwerke immer so ganz aus der umgebenden Natur heraus gewachsen erscheinen, mußte das nicht das altgewohnte Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe in Goethe von neuem wachrufen? Wiederum empfand er, wie sich von solchen Bauwerken durch Abbildung kein Begriff geben lasse. „Denn," bemerkt er feinsinnig, „im architektonischen Aufriß erscheinen sie eleganter, in perspektivischer Darstellung plumper, als sie sind; nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf." Zuletzt erschien ihm Pästum so natürlich wie die homerische Dichtung. Dann lernte er Sicilien kennen, die Tempelstätten von Segesta und Girgenti, die freilich den Eindruck Pästums nicht erreichten. In der Münzsammlung Torremuzzas ging ihm die Herrlichkeit der griechischen Münzen Siciliens auf, der schönsten, die die Welt jemals gesehen. Wie anders wirkten diese kleinen Kunstwerke auf seinen empfänglichen Sinn ein, als die bloß sachlich interessanten römischen Familien- und Kaisermünzen! „Wie traurig," seufzt er, „hat man nicht unsere Jugend auf das gestaltlose Palästina und auf das gestaltverwirrende Rom beschränkt! Sicilien und Neugriechenland läßt mich nun wieder ein frisches Leben hoffen". Denn „in Sicilien ist der Schlüssel zu allem". Aber über allen Einzelheiten stand doch die Herrlichkeit der griechischen Natur. Wer

es selbst erfahren hat, wie sich in solcher Umgebung Natur und Kunst und Erinnerungen zu einem einheitlichen mächtigen Bilde zusammenschließen, wie wahr auch im eigentlichsten Verstande das Wort ist „wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn“, der empfindet es Goethe nach, wie homerisch er hier fühlte. Hier gestaltete sich ihm wie von selber der Plan seiner Nausikaa; die Abenteuer und Fährlichkeiten der beschwerlichen Reise erschienen als odysseische Erlebnisse, der ungeschlachte Gouverneur, der ihn in Messina an seine Tafel zwang, ward zum Kyklopen. „Nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort.“

Aus dem griechischen Süden nach Rom zurückgekehrt, erfuhr Goethe an sich jene hohe Lust, die ewige Stadt wiederzusehen. Der Eindruck überwältigte ihn. „Es ist nur Ein Rom in der Welt, ich befinde mich hier wie der Fisch im Wasser und schwimme oben wie eine Stückkugel im Quecksilber, die in jedem anderen Fluidum untergeht.“ So wollte er denn nicht mehr ruhen, bis ihm nichts mehr Wort und Tradition und alles lebendiger Begriff sei. Das Studium des Menschen, ihm längst durch anatomische Bemühungen vertraut, nahm er mit Aktzeichnen und Modellierversuchen von neuem auf, um über den Eindruck der Köpfe zur gründlichen Kenntnis des ganzen Menschen durchzudringen. „Jetzt seh' ich, jetzt genieß' ich erst das Höchste, was vom Altertum übrig blieb, die Statuen.“ Wenn er bei seiner Ankunft in Italien wie neugeboren war, so fing er jetzt an wie neu erzogen zu sein: „Ich bin wirklich umgeboren und erneuert und ausgefüllt. Ich fühle, daß sich die Summe

meiner Kräfte zusammenschließt, und hoffe noch etwas zu thun". So von Stufe zu Stufe emporgestiegen, faßte er, wiederum an Homer anknüpfend, sein einfaches Prinzip antiker Kunstbetrachtung in den Worten zusammen: „Die alten Künstler haben ebenso große Kenntnis der Natur und einen ebenso sichern Begriff von dem, was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß, gehabt als Homer. Leider ist die Anzahl der Kunstwerke der ersten Klasse gar zu klein. Wenn man aber auch diese sieht, so hat man nichts zu wünschen, als sie recht zu erkennen — und dann in Frieden hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott".

So tief auch Goethe sich in Italien in das Studium der Kunst versenkt hatte, sie war ihm doch nicht Selbstzweck, sondern nur Bildungszweck gewesen. Dort war er ja zu der Einsicht durchgedrungen, daß sein Beruf nicht der des Künstlers, sondern der des Dichters sei. Die Dramen, die in Italien ihre reife Form erhalten haben, Iphigenie, Tasso, Egmont, auch die, die dort geplant oder entworfen wurden, sie sind alle getränkt mit italienischer, klassischer Luft. An die Stelle reiner Natur war in seiner Dichtung die Kunst getreten, und zwar die Kunst der Alten, sodaß er auch die Geschichte vom Reineke Fuchs, die er früher gewiß in Knittelversen behandelt haben würde, nunmehr in das Gewand des antiken Epos kleidete. Seine „antike Natur" war zum vollen Durch-

bruch gekommen. Sie lag so offen zu Tage, daß Schiller in dem berühmten Briefe, mit dem er die Freundschaft mit Goethe eröffnete, seine Würdigung des Freundes hieran anknüpfte. „Wären Sie als ein Grieche, ja nur als Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären." Als die Erzeugnisse dieses griechischen Geistes aus der Zeit des großen Dichterbundes begrüßen wir die Römischen Elegien, Alexis und Dora, Hermann und Dorothea, vollendete Muster eines abgeklärten Klassicismus.

Neben dem Doppelgestirn, das die deutsche Dichtung beherrschte und erhellte, entstand für die Kunstbetrachtung ein anderer Zweibund in der Verbindung Goethes mit Heinrich Meyer. Dieser schweizerische Künstler und Kunstgelehrte war in Rom Goethes Mentor in allen künstlerischen Dingen gewesen. Er besaß eine umfassende Kenntnis alter und neuer Kunstgeschichte, und Goethe,

der gerade in Rom mit solcher Bereitwilligkeit sich anderen, auch untergeordneten Persönlichkeiten, anschloß, wenn sie durch das, was sie ihm boten, sein eigenes Wesen ergänzten, war liebenswürdig genug gewesen, in Meyers etwas nüchterner Kunsttheorie eine himmlische Klarheit der Begriffe zu bewundern. So hatte Goethe ihn nach Weimar gezogen und ihn als Haus- und Tischgenossen bei sich aufgenommen. In diesem vertrauten Verkehr gewannen Goethes Ansichten über bildende Kunst festere Gestalt. Da konnte es denn bei Goethes Natur nicht ausbleiben, daß diese Ansichten nach Bethätigung, nach einer Wirkung in die Weite strebten. Im Jahre 1797 traf Goethe mit dem Freunde, der von einer neuen italienischen Reise heimkehrte, in dessen Heimat zusammen, und ihre Pläne gewannen bestimmte Gestalt. Sie schlossen sich zum Bunde der „Weimarischen Kunstfreunde" zusammen, dem gelegentlich auch andere als mitwirkende Glieder hinzutraten; die Chiffre „W. K. F." bezeichnete die vielfachen Äußerungen ihrer gemeinsamen künstlerischen Überzeugungen, mochte nun dieser oder jener von ihnen die Form geliefert haben.

Eben in jenem Jahre, als die römischen Museen ihre vornehmsten Schätze als Kriegsbeute nach Paris zugunsten des künftigen Musée Napoléon abgeben mußten, erfolgte die erste Kundgebung der „W. K. F." in der Zeitschrift „Propyläen", die eine Vorhalle echter Kunsterkenntnis bilden sollte. Goethe eröffnete sie mit einem Aufsatz über Laokoon, in dem er alten Mannheimer Eindrücken einen durch langes Nachdenken gereiften Ausdruck lieh. Eine überaus feine Analyse der Gruppe dient

überall zur Anknüpfung allgemeinerer Betrachtungen über die Erfordernisse eines Kunstwerks. Goethes ausführlich entwickelte Ansicht von dem vorübergehenden Moment als dem künstlerisch günstigsten tritt nur scheinbar in Widerspruch zu Lessings Ablehnung des Transitorischen; bedeutsam ist auch der Satz, daß zur Darstellung einer sinnlichen Wirkung es nötig sei, auch die sinnliche Ursache zu zeigen. Wenn Goethe aber den gewählten Gegenstand als einen der glücklichsten, die sich denken lassen, bezeichnet, ja der Gruppe sogar Anmut, freilich in einem besonderen Sinne, zuspricht, so steht er noch ganz im Banne jener Würdigung der Laokoongruppe, die mit Plinius und Michelangelo anhebt und auch in Winckelmann ihren begeisterten Dolmetsch gefunden hat. Heutzutage wird kein Kundiger mehr im Laokoon den Gipfel antiker Kunst erblicken, die Gruppe steht vielmehr am letzten Ausgang der griechischen Plastik und, bei aller Anerkennung der darauf verwandten künstlerischen Überlegung und virtuosen Technik, ist doch die Grausamkeit des Vorganges und die übermäßige Charakterisirung nur durch die vorausgegangenen Jahrhunderte voll bluttriefender Greuelthaten und roher gewordener, stärkerer Reizmittel bedürftiger Empfindung erklärlich. Insofern bewährte Alois Hirt (auch ein römischer Bekannter Goethes) ein treffenderes Urteil, als er in einem Aufsatze in Schillers „Horen“ — eben dem, der Goethe zur Niederschrift seiner Gedanken veranlaßte — am Laokoon nachzuweisen suchte, daß nicht die Schönheit, sondern das Leidenschaftliche und das Charakteristische die Kennzeichen griechischer Kunst seien; nur daß er diese Definition unhistorisch auf die

ganze griechische Kunst ausdehnte, statt sie auf ihre spätere Entwicklung zu beschränken. Goethe entzog sich dem Richtigen in Hirts Bemerkung nicht, mäßigte aber das „Charakteristische" zum „Bedeutenden", fortan einem Lieblingsausdruck seiner Kunstsprache. In etwas späterer Zeit fand er die Vermittelung iu dem Ausspruch: „Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne."

Mit ihren theoretischen Darlegungen hatten die „W. K. F." kein Glück, die „Propyläen" gingen schon nach drei Jahren wegen Teilnahmlosigkeit des Publikums ein. So versuchten sie es mit Kunstausstellungen und Preisaufgaben, die sämtlich aus der griechischen Sagenwelt, am liebsten aus dem homerischen Kreise entnommen wurden. Die bedeutendste Nebenfrucht dieser Bestrebungen bildeten die Versuche der Gebrüder Riepenhausen, die beiden großen delphischen Gemälde Polygnots nach Pausanias' ausführlicher Beschreibung wiederherzustellen, ein Unternehmen, das Goethes eifrige Beschäftigung mit diesen Bildern und seine eingehenden Erklärungen dazu hervorrief. Im allgemeinen litten die Preisaufgaben an großer Einseitigkeit sowohl in den Stoffen wie in der Auffassung. Das Recht der Gegenwart auf eine eigene Kunst ward völlig verkannt. Ein weiterer Grundirrtum lag in der Anschauung, daß in der antiken Kunst das Hauptgewicht auf der Bildhauerei liege, die alte Malerei von dieser herrühre. Dieser Irrtum, auch heute noch vielfach geteilt, gründete sich auf die Thatsache, daß eine Menge von Bildhauerwerken, aber nur wenige Gemälde aus dem

Altertum erhalten sind, während nicht bloß in den Zeugnissen der Alten die Malerei als die vornehmere der Schwesterkünste auftritt, sondern auch unsere jetzige genauere Kenntnis der griechischen Kunstgeschichte die Malerei als die führende Kunst erscheinen läßt. Während nun im Barock und Rococo die Plastik malerisch gewesen war, strebten die „W. K. F.“ aus Mißverständnis der Antike und im Einklang mit dem Zuge der Kunst der napoleonischen Zeit dahin, die Malerei plastisch zu machen. Gemälde nahmen den Charakter bemalter Basreliefs an — wobei auch das Beispiel der zweifarbigen griechischen Vasenmalerei mitwirkte — und das künstliche Antikisieren führte zu kühler akademischer Nüchternheit. Sieben Jahre, bis zum Jahre der Schlacht von Jena, dauerten diese Bestrebungen, die nicht ohne Nachwirkung blieben. Die erfreulichste Wirkung aber zeigte sich in der Erwerbung der Zeichnungen des jungverstorbenen Asmus Carstens für Weimar, in denen antike Stoffe mit einem wahrhaft antiken Kompositionstalent gepaart waren. Auch der erste Ansatz zu Goethes „Helena“ fällt in diese Zeit griechischer Kunstbestrebungen.

Den Abschluß fand diese Thätigkeit der Kunstfreunde in dem schönen Buch über „Winckelmann und sein Jahrhundert“, an dem außer den beiden Freunden auch der Schöpfer der Altertumswissenschaft, Friedr. Aug. Wolf, teilnahm. Jugendbriefe Winckelmanns, die in Weimar zum Vorschein gekommen waren, gaben den Anlaß zu einer weitausgreifenden kunstgeschichtlichen Darstellung des Jahrhunderts, dessen „Name“ Winckelmann gewesen war. Die Charakteristik Winckelmanns fiel Goethe zu, der

sie durch die oft wiederholten Worte einleitete: „Wenn man dem würdigsten Staatsbürger gewöhnlich nur einmal zu Grabe läutet . . . ., so haben wir alle Ursache, das Andenken solcher Männer, deren Geist uns unerschöpfliche Stiftungen bereitet, auch von Zeit zu Zeit wieder zu feiern und ihnen ein wohlgemeintes Opfer darzubringen." Goethes Charakteristik seines Helden, unter schweren körperlichen Leiden niedergeschrieben, gehört zu den feinsten Arbeiten dieser Art; jede Seite Winckelmanns wird nachempfindend zergliedert und in echt Goethischer Weise in das Licht der Allgemeinheit gerückt. Den schönsten Ausklang findet die Schilderung, nach Erwähnung des plötzlichen Todes, der den Fünfzigjährigen dahingerafft, in den erhabenen Schlußsätzen: „Wir dürfen ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerstreuung der Kunstschätze, die er, obgleich in einem andern Sinne, vorausgesagt, ist nicht vor seinen Augen geschehen; er hat als Mann gelebt und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten."

Fast vierzig Jahre hatte Goethe in Winckelmann seinen Führer verehrt. Mit diesem Nachruf beschließt er „das Winckelmannsche Wesen".

Die eben angeführten Worte paßten auch auf Goethes großen Freund. Während das Buch über Winckelmann im Drucke war, starb Schiller, ohne daß er sein Versprechen, nach seiner Weise daran teilzunehmen, hätte einlösen können. Mit diesem tiefen Einschnitt in Goethes Leben begann eine neue Periode seiner Dichtung; der Geist der Beschaulichkeit, die Vorliebe für das Symbolische trat mehr und mehr hervor, und die Symbolik lieh ihre Farben vom Altertum, nicht bloß in der „Pandora", sondern sogar Deutschlands Wiederauferstehung kleidete sich in die antik-symbolische Form von Epimenides' Erwachen. Dabei behielten auch andere Arten des Interesses für das Altertum ihr Recht. Goethe war von jeher in allen Fächern ein eifriger Sammler. Unter seinen Sammlungen, die noch heute das Goethehaus füllen und zu einem nicht bloß im Hinblick auf Goethes Persönlichkeit anregenden Museum machen, nehmen auch Antiken einen ansehnlichen Platz ein: griechische und römische Münzen, die allerdings hinter den trefflichen Medaillen der italienischen Renaissance weit zurückstehen, eine stattliche Reihe kleiner Erzfiguren, eine Anzahl geschnittener Steine, in deren Darstellungen der greise Dichter gern „dem höchsten Sinn im engsten Raume" nachspürte. Nebenher gingen kleine Arbeiten halbgelehrter Art, wie der Aufsatz über Myrons eherne Kuh, deren Ruhm Goethe sich nur durch die Annahme, daß sie ein Kalb gesäugt habe, erklären konnte; der Versuch, aus den Reliefs eines bei Cumä entdeckten Grabes, mit einem Totentanz „lemurischer Gestalten", die Schicksale einer Tänzerin herauszulesen. Auch die rhetorischen Gemälde-

beschreibungen der beiden Philostrate, denen angeblich eine Neapler Gallerie zu Grunde liegen sollte, regten ihn ebenso wie früher die polygnotischen Gemälde zu nachschaffender Betrachtung an.

Infolge der Freundschaft mit den Gebrüdern Boisserée machte aber eine Zeitlang die Kunst des Mittelalters bei Goethe der Antike den Rang streitig, ähnlich wie die Bekanntschaft mit Hafis dem Osten einen breiten Platz neben dem Westen einräumte. Kurz ehe der Westöstliche Divan erschien, begann Goethe eine neue Kunstzeitschrift, „Kunst und Altertum“, die in die Bahn der mittelalterlichen Kunst einzulenken schien, obschon Goethe den zeitgenössischen Nazarenern und Neudeutschen durchaus ablehnend gegenüberstand; Cornelius hat noch in seinen alten Tagen den Eindruck des Unbehagens, mit dem Goethe seine Kompositionen zum Faust aufgenommen hatte, nicht ganz verwinden können. Zugleich führte die beginnende Redaktion seiner „Italienischen Reise“ Goethe in die glücklichen Zeiten zurück, da auch er in Arkadien gewesen war. So erregte die Kunde, die 1816 aus London über die Elginschen Marmorwerke eintraf, sein lebhaftestes Interesse. Vor dreißig Jahren hatte er in Rom bei dem englischen Reisenden und Kunstsammler Sir Richard Worsley Zeichnungen nach den Metopen des Parthenon gesehen, die ihm einen tiefen und unauslöschlichen Eindruck gemacht hatten: „man kann sich nichts Schöneres denken, als die wenigen einfachen Figuren“. Worsleys eigene und James Stuarts Publikationen mögen später Goethes Interesse neu belebt haben. Als ihm 1799 Wilhelm von Humboldt aus Paris über Abgüsse vom

Parthenonfries und über die wiedergefundenen Zeichnungen Carreys berichtete, war seine Sehnsucht auf das geringste Fragment in Gips gerichtet, ohne daß sie erfüllt worden zu sein scheint. Jetzt nun durchhallte Europa die Nachricht von dem Parlamentsausschuß, der über die griechischen Marmore zu Gericht gesessen, und von deren Erwerbung für das Britische Museum, das dadurch zur ersten Antikensammlung der Welt ward und das kürzlich wieder aufgelöste napoleonische Museum weit überstrahlte. Der allzeit schreibfertige Böttiger, „Herr Überall", unterrichtete in einer kleinen Schrift das deutsche Publikum von allen Einzelheiten des erstaunlichen Ereignisses, und die „Weimarischen Kunstfreunde" fügten ihre Bemerkungen hinzu. Aber diesmal ist es nur Heinrich Meyer, der sich vernehmen läßt, und zwar von seiner schwächsten Seite; er fühlt sich durch seine von Winckelmann ererbten Kenntnisse so befriedigt, daß er an der neuen Offenbarung — ohne die Marmore gesehen zu haben — nur zu mäkeln weiß und auch fernerhin verschmäht, aus ihr zu lernen.

Ganz anders sein größerer Genosse! Dem fast Siebzigzährigen erging es wie dem greisen Moses: er schaute noch das gelobte Land. In heller Begeisterung schrieb er seinem Göttinger Freunde Sartorius: „Nach Italien, wie ich aufrichtig gestehe, habe ich keine weitere Sehnsucht; es ist ein in so manchem Sinn entstelltes und so leicht nicht wieder hergestelltes Land; von meinen alten Liebschaften und Thätigkeiten fänd' ich vielleicht keine Spur mehr. Neues zu säen und zu pflanzen ist zu spät, und wer möchte sich mit den neuesten Verirrungen dortiger

deutscher Künstler persönlich befreunden oder befeinden? Was mich aber, wenn ich einigermaßen mobil wäre, gewiß vom Platze ziehen würde, wären die Elginischen Marmore und Consorten, denn hier ist doch allein Gesetz und Evangelinm beisammen; alles Übrige könnte man allenfalls missen." In denselben Sommertagen 1817 verfaßte er dann den denkwürdigen Aufsatz „Verein der deutschen Bildhauer", in dem er seinen Hoffnungen praktischen Ausdruck lieh. Er hofft auf eine Neugeburt deutscher Bildhauerkunst, die dort ganz allein die würdigsten Vorbilder finde. „Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher: alles was ihm von eigenem Vermögen zu Gebote steht oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zuteil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lange als möglich verweile... Dort studiere er vor allen Dingen aufs fleißigste die geringsten Überreste des Parthenons und des phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsetze, daß es nicht grade nötig sei, ein Phidias zu werden." Für diesen Plan, meint er, solle die übermäßig ausgestattete Städelsche Stiftung in Frankfurt Mittel verwenden; dafür sollten sich Gesellschaften bilden, lieber als „um gutmütige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten Afrikas abzusenden".

Aber die bloße Kunde von jenen ans Licht gezogenen Marmorwerken konnte Goethe nicht genügen, ihn gelüstete nach Anschauung. Daher wandte er sich alsbald nach England, um Abbildungen oder Abgüsse zu erlangen.

In der Zwischenzeit packte ihn die Ungeduld; an einem schönen sonnigen Morgen fuhr er, einer plötzlichen Eingebung folgend, nach Rudolstadt, um die dort am Boden stehenden Kolossalköpfe der Dioskuren von Monte Cavallo, deren einer nach einer falschen Tradition dem Phidias zugeschrieben wird, eingehend zu betrachten. Dann aber schickte der junge Maler Haydon, dem das vornehmste Verdienst gebührte, den verbannten und verkannten Göttern Griechenlands im Themsenebel gegen Mißgunst und Verblendung zu ihrem Rechte verholfen zu haben, die Zeichnung der unvergleichlichen Frauengruppe aus dem östlichen Parthenongiebel in Originalgröße; sie begrüßt noch heute den Besucher des Goethehauses schon im Treppenhause. Und aus München erhielt Goethe bald darauf von seiner jungen Freundin Luise Seidler die große selbstgefertigte Zeichnung einer Gruppe aus dem phigalischen Friese, die der Alte lebhaft gegen ihre kritischen Einwendungen in Schutz nahm: eben daran erkenne man den Meister, daß er zu höheren Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begehe. „Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kommt. Das Richtige ist nicht 6 Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat." Goethe machte es glücklich, all diese höchste griechische Schönheit in sich aufzunehmen. „Es ist ein Abgrund von Weisheit und Kraft", schrieb er seinem Sohne, „man wird sogleich 2000 Jahre jünger und besser. Mehr ist nicht zu sagen, komm und sieh!" Ihm löſten sich schwere Probleme der Kunst, des Widerstreites zwischen Ideal und Wirklichkeit,

beim Anschauen des Pferdekopfes der Göttin der Nacht aus dem Parthenongiebel: „Das erhabene Geschöpf sieht so übermächtig und geisterhaft aus, als wenn es gegen die Natur gebildet wäre, und doch hat der Künstler eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im Geiste verfaßt haben; uns wenigstens scheint es im Sinne der höchsten Poesie und Wirklichkeit dargestellt zu sein."

Mehrere Jahre immer neuaufgenommenen Studiums hatte Goethe den Elginschen Marmoren gewidmet, als er in seinen Jahresheften diese Zeit mit den schönen Worten abschloß: „Die äußersten Grenzen menschlicher Kunstthätigkeit im höchsten Sinn und mit natürlicher Nachbildung wurden wir gewahr und priesen uns glücklich, auch dies erlebt zu haben." Noch einmal legte er seine Ansichten in dem Aufsatz „Antik und modern" nieder und gab seinem Glaubensbekenntnis auch einen dichterischen Ausdruck in dem kurzen Spruche:

Homer ist lange mit Ehren genannt,
Jetzt ward auch Phidias bekannt;
Nun hält nichts gegen beide Stich,
Darob ereifre niemand sich.

Seid willkommen, edle Gäste,
Jedem echten deutschen Sinn;
Denn das Herrlichste, das Beste
Bringt allein dem Geist Gewinn.

Das blieb Goethes letztes Wort. Dichterisch gestaltete er sein Verhältnis zum Altertum in der Verbindung Fausts mit Helena; Neuzeit und Griechentum vereinigen sich und bringen die reine Schönheit hervor, freilich eine

früh dahinwelkende Frucht. Die Helenaepisode ist ebenso wie die klassische Walpurgisnacht ganz erfüllt von Anspielungen und Anschauungen, die Goethe seinen Studien antiker Dichtung und Kunst, namentlich der Beschäftigung mit Polygnot und den Philostraten, verdankt. Auch jetzt noch bleibt sein Geist empfänglich für alles Neue auf diesem Gebiet. Er begrüßt in eingehender Betrachtung eine Nachbildung des bilderreichen Grabmals der Secundinier in Igel bei Trier; er findet die richtige Deutung einer umstrittenen Figur auf dem Relief der Apotheose Homers als des Dichter-Donators; er begrüßt alte traute Freunde in Zahns Nachbildungen pompejanischer Gemälde und Ornamente. In Anwesenheit seines Sohnes ward in Pompeji das vornehmste Haus der Stadt aufgedeckt, die der Scipionen würdige casa del Fauno, die zuerst den Ehrennamen casa di Goethe erhielt. Als dann in diesem Hause das große Mosaik der Alexanderschlacht, das bedeutendste historische Gemälde, das uns aus dem Altertum erhalten ist, zum Vorschein kam, übersandte man Goethe alsbald eine Abbildung. Zwölf Tage vor seinem Tode ruhte sein Blick auf ihr und er würdigte das Neue dieser Entdeckung mit den Worten: „Mit- und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst richtig zu kommentieren, und wir genötigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren."

Diese Interessen des Greises erhielten noch eine Steigerung durch persönliche Begegnungen mit einigen aus jener Gesellschaft junger Männer, die an der Wieder-

entdeckung und Bergung der äginetischen Giebelgruppen und des phigalischen Frieses beteiligt gewesen war. Schon bald nachher hatte der Däne Bröndsted im Namen jener vereinigten Genossen Goethe einen zum Spazierstock umgewandelten griechischen Palmzweig mit einer Silbermünze als Knopf verehrt. In Goethes letzten Lebensjahren besuchte ihn der künstlerisch durchgebildete Baron Stackelberg aus Reval und legte ihm seine Gedanken über die von ihm gezeichneten und herausgegebenen Bildwerke des phigalischen Apollotempels dar. Als ihm endlich Eduard Gerhard, der Begründer des archäologischen Instituts in Rom, durch Göttling, Goethes Jenenser Freund und Gehilfen, die Bitte aussprechen ließ, die Ehrenmitgliedschaft der jungen Anstalt anzunehmen, ließ sich Goethe nicht nur gern unter die Verbündeten aufnehmen, sondern auch noch bereit finden, einen kleinen Aufsatz für die Institutsschriften zu diktieren. Er sollte dem Verfasser zu Ehren in der sonst verpönten deutschen Sprache den italienisch-französischen Annalen des Instituts einverleibt werden; vielleicht ist er um dieser Schwierigkeit willen dort nie erschienen. Immerhin verknüpft Goethes Person die Zeit und die unmittelbaren Nachwirkungen Winckelmanns mit den Anfängen einer Anstalt, auf der zu gutem Teil die Entwickelung der neueren wissenschaftlichen Archäologie beruht.

So zieht sich durch das ganze Mannes- und Greisenalter Goethes ein Band, das ihn eng mit dem Altertum verknüpft. Auch die Frage, worauf dies Verhältnis beruhe, mag er selbst uns beantworten.

Ausgegangen war der junge Dichter Goethe von unbedingter Naturnachahmung.

Nachahmung der Natur,
Der schönen —
Ich ging auch wohl auf dieser Spur;
Gewöhnen
Mocht' ich wohl nach und nach den Sinn,
Mich zu vergnügen;
Allein so bald ich mündig bin,
Es sind's die Griechen!

Die Werke der griechischen Kunst und Poesie erschienen dem gereiften Mann als Naturwerke. Was ihn in Italien bei der erneuten Lesung der homerischen Gedichte am meisten überraschte, war ihre Natürlichkeit, ihre Übereinstimmung mit der Natur. Ebenso natürlich erschienen ihm die Bau- und Bildwerke der Griechen. Aber diese Natürlichkeit war bei Leibe kein Naturalismus. Bloße Nachahmung der Natur erschien Goethe als der unterste Grad der Kunstübung, nur als eine Vorstufe zur Kunst selbst. „Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahn, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile" u. s. w. Ihre Kunst ging darauf aus, in die Schöpfungsgesetze der Natur selbst einzudringen, die keine Willkür kennen, Alles mit Notwendigkeit sich entwickeln lassen, und so der Natur nachzuschaffen. Hierin lagen für Goethe alle größten Eigenschaften griechischer Poesie und Kunst beschlossen: jene edle Einfalt und stille Größe, von der er einst in seinen Kunstbetrachtungen ausgegangen war; jene „Gemessenheit des Sinnes", die von selbst zu strengem Maßhalten führte; jene Objektivität, mit der die Griechen

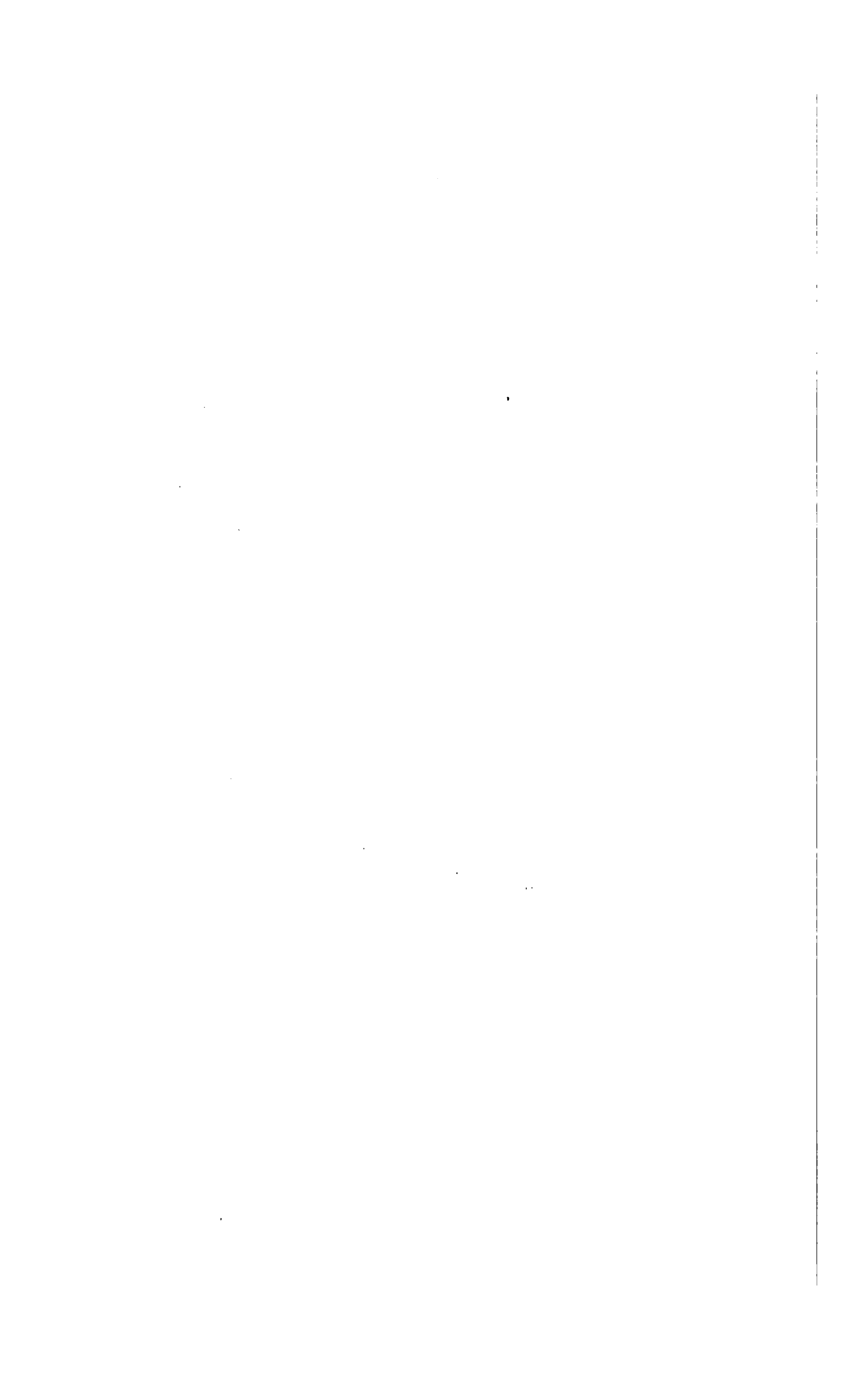
alles betrachteten und ausbildeten: „die Griechen", schreibt Goethe an Herder, „stellten die Existenz dar, wir den Effect, sie schilderten das Fürchterliche, wir fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm." Aus derselben Quelle floß auch die Neigung zum Typischen, das Zurückdrängen des Individuellen. Den Griechen angeboren war der Sinn für schöne Formen, aber nicht minderes Gewicht legten sie auf bedeutenden Inhalt; die Harmonie von Inhalt und Form, das Aufgehen beider in einander ist recht eigentlich das Vorrecht der Griechen.

Zu diesen Naturgaben der Griechen kam ein Zweites. „Keiner Zeit ist es versagt, das schönste Talent hervorzubringen, aber nicht einer jeden ist es gegeben, es vollkommen würdig zu entwickeln." Dazu bedarf es solcher besonderen Zeitbegünstigung, wie sie die Griechen wenigstens in den Zeiten ihres höchsten Glanzes genossen. Dann aber ergab sich daraus das glücklichste Resultat. „Die Klarheit der Ansicht," sagt Goethe, „die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!" Das wird denn auch sogleich mit einem Beispiel belegt. „Raphael gräcisirt nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet, zu ebenso glück-

licher Stunde entwickelt, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles' Zeit geschah."

So fühlte, dachte, handelte auch Goethe wie ein Grieche. Das Meiste, das er an den Griechen preist, gilt auch von ihm. Er stand der Natur in gleichem Sinne gegenüber, wie denn auch Schiller an ihm rühmte, daß er den Menschen gleichsam der Natur nacherschaffe. Hier ist der Punkt, wo Goethes Kunststudien mit seiner Naturforschung sich berührt, die ja auch überall darauf ausgeht, zu zeigen, wie aus dem einfachsten Keime mit innerer Notwendigkeit, ohne jegliche Willkür, die reichste Mannigfaltigkeit der Erscheinungen sich entwickle. Goethe verfährt in seiner dichterischen Behandlung der Stoffe nach homerischem Vorbilde: „man muß nicht nach Homer, sondern wie Homer künstlerische Gegenstände behandeln". Einer der augenfälligsten Züge an Goethe ist seine hohe Objektivität; er selbst hebt seine Übung hervor, alle Dinge wie sie sind zu sehen und abzulesen, seine Treue, „das Auge Licht sein zu lassen". Sein großes Auge, das, wie Schiller von ihm rühmt, so still und rein auf den Dingen ruht, findet in der äußeren Welt die „antwortenden Gegenbilder"; der Dichter erkennt ihr Gesetz und leiht ihnen die angemessene Form, leicht, ohne bemerkbare Mühe, als ob alles von selbst geboren, nicht gemacht wäre, so daß Künstler und Kunstwerk bei ihm ganz eins sind, wie bei jenen liegenden Frauengestalten aus dem Parthenongiebel. Das Schöpfen aus dem Vollen, das Leben und Weben im Ganzen, dieses Zusammenfassen der gesamten Geisteskräfte, nicht vereinzelt, nicht zersplittert, darin liegt Goethes „antike Natur".

Die Vorliebe für das Altertum — wer wollte es leugnen, daß sie ihn auch auf Abwege geführt hat? Die einseitige Verehrung des Antiken machte ihn unempfänglich für das Recht der Gegenwart; seine übergroße Neigung zum Typischen, zum Symbolischen, zur Allegorie fand hier ihre Nahrung; seine reiche Verwendung antiker Sagen, Gestalten, Gedanken hat manche seiner Dichtungen dem unmittelbaren Verständnis entzogen, es wenigstens erschwert und engeren Kreisen vorbehalten. Und doch, wäre Goethe ohne die Antike denkbar? Wir müßten auf Iphigenie, auf Alexis und Dora, ja selbst auf die Homeridendichtung Hermann und Dorothea verzichten. Ohne die Antike ist Goethe nicht verständlich; für ihn wäre es unverständlich, wie man auf solchen seit Jahrhunderten von den Vätern ererbten und von jedem Einzelnen neuerworbenen Besitz zu Gunsten einer minderwertigen Bildung freiwillig sollte verzichten mögen. Nur so lange wir die Antike noch unser nennen können, dürfen wir auch von Goethe das stolze Wort aussprechen: er war unser! Möge nie die Zeit kommen, da wir Deutsche von unserem größten Dichter sagen müßten: er w a r unser!



VI.

Über Goethes Farbenlehre

von

Jacob Stilling.

„Wenn man dem Stier ein rotes Tuch vorhält, wird er wütend, spricht man aber einem Philosophen von der Farbe, so fängt er an zu rasen.“ Dieser Spruch eines alten Skribenten, von Goethe uns in seiner Farbenlehre überliefert, mag uns zur Einleitung des Folgenden wohl dienlich sein. Es ist kein Wunder, daß die Farben von jeher alle denkenden Forscher im höchsten Grade interessiert haben. Sie beleben nicht nur die ganze anschauliche Welt, sie machen nicht nur eine unserer schönsten Künste zu dem, was sie ist, sondern — und das ist die Hauptsache — sie geben uns einen bedeutenden Anstoß, über das Wesen, über das Reale der bunten Außenwelt nachzudenken. Denn was ist dies flüchtige, reizende, so leicht veränderliche Wesen, welches wir Farbe nennen? Ist es eine Eigenschaft der Körper, oder ist es ein täuschender Schleier, den die Natur vorgaukelt, gehört es der Welt außer uns an oder nur unseren lichtempfindenden Organen?

Von den alten griechischen Philosophen, vor allem von Plato, bis auf die Philosophie Kants und seiner Nachfolger, ist der Weg der Denker bezeichnet durch die Bemühung, der anschaulichen Welt, den Objekten außer uns eine Eigenschaft nach der andern zu nehmen und dafür eine sinnliche oder geistige Fähigkeit des erkennenden Subjekts zu setzen.

Bereits die englischen Philosophen, vor allem John Locke,

hatten alle von ihnen sogenannten sekundären Qualitäten, unter denen die Farbe oben ansteht, von den Gegenständen außer uns abgezogen und eigentlich nur noch Zeit und Raum stehen lassen. Diese beiden legten sie als allgemeine Formen des Daseins den Objekten noch bei, alle übrigen aber erklärten sie aus der Thätigkeit des Subjekts, aus den sinnlichen Vermögen der Organe. Kant aber zog noch Zeit und Raum ab, indem er nachwies, daß auch diese beiden keine objektiven Attribute der Gegenstände sein können, sondern nur die Formen, unter denen das erkennende Subjekt sie wahrnimmt. Seit Kant ist die anschauliche Welt zunächst nichts weiter als unsere Vorstellung.

So groß auch die Bedeutung der Kantischen Lehre für die Naturwissenschaften ist, ihre Zeit ist noch nicht da. Es ist nur eine kleine Anzahl von Forschern, die diese Bedeutung erkannt hat, im großen und ganzen aber ist unsere heutige Naturwissenschaft von dem dogmatischen Materialismus beherrscht, welcher als naturgemäße Reaktion auf die nachkantische naturphilosophische Periode kommen mußte. Dem Physiker von heute ist die Farbe identisch mit Ätherschwingungen, der Physiologe sucht ihre Erklärung in hypothetischen Nervenprozessen. Die Wahrheit aber ist: Unser Vermögen, Farben zu sehen, ist ein integrierender Bestandteil unseres sinnlichen, besser ausgedrückt, unseres anschaulichen Erkenntnisvermögens, ein integrierender Teil also des erkennenden Subjektes und somit transzendent. Die hypothetischen Nervenprozesse des Physiologen sind nur der äußere Anlaß der Empfindung, die selbst unerklärbar bleibt, und die Ätherschwingungen,

in denen der Physiker das Wesen der Farbe sieht, hinwiederum nur die äußere räumliche Ursache der elektrochemischen Prozesse in der Nervensubstanz unseres Sehorgans.

Goethe aber hatte den großen Kantischen Gedanken verstanden. Ihm war die Farbe schon ein Teil unseres Empfindungsvermögens und die physikalischen Bedingungen nur der äußere Anlaß. Daß ihn die ganzen Probleme der Farbenlehre gewaltig anziehen, daß diese den Naturforscher, den Psychologen und den Künstler in gleichem Maße fesseln mußten, ist leicht begreiflich. Er hat sich lange und redlich bemüht, diese Probleme klarzulegen und zu lösen. Mit welchem Erfolge, ist bekannt; einen einzigen Schüler nur hat er unter seinen Zeitgenossen gefunden, Arthur Schopenhauer. Aber bis auf die neueste Zeit wurde seine Arbeit als eine Verirrung angesehen, mit der sich ernstlich zu beschäftigen der Mühe nicht lohne. Nur der verstorbene Ophthalmologe Classen, einer der wenigen zu diesem Fache zählenden Forscher, welche die Bedeutung philosophischen Denkens für die positive Physiologie des Sehens würdigen gelernt, und der Einzige, der Kantische Prinzipien in diese Disziplin einzuführen bestrebt war, jedoch unbeachtet geblieben ist, hat in seinem letzten bedeutenden, aber kaum von seinen Fachgenossen gelesenen Werke die Goethesche Farbenlehre zu verteidigen unternommen.

Und selbst dieser Forscher hat es nicht mit dem gehörigen Nachdruck gethan, er hat nur einen Teil der Goetheschen Arbeit, den rein psychologischen, berücksichtigt. Ja wohl, wie Friedrich Vischer so drastisch gesagt hat,

Goethes letzter Hosenknopf ist tausendfach gemünzt worden. Aber dem wirklichen Golde, das in diesem Werke, man kann nicht einmal sagen, verborgen liegt, dem fehlt bis jetzt noch die Prägung. Es ist wahr, dies Gold ist mit starken Schlacken vermischt, aber selbst die Form des ganzen Werkes ist eine derartige, daß es sich nicht etwa um in eine minderwertige Masse eingesprengte Goldkörner handelte. Nein, es sind ein paar ganz große Klumpen, die leicht von den Schlackenmassen zu trennen sind, und selbst diese sind nicht ohne edlen Gehalt. Aber Goethes Gegner haben nichts als die Schlacke gesehen.

Die Goethesche Farbenlehre zerfällt der Hauptsache nach in drei Abschnitte, in denen die Farbe in physiologischer, physischer, und psychologischer Hinsicht gesondert zur Betrachtung kommt. Der mittlere Teil enthält alles das, was seine Gegner ihm vorgeworfen haben, und allerdings mit Recht. Er glaubte ein allgemeines Gesetz für die Entstehung der Farbe in der Kombination von Licht und Finsternis gefunden zu haben, welche durch Vermittlung trüber Medien die physikalischen Anlässe zur Farbenempfindung geben. Durch eine leichte Trübung des Lichtes entsteht die gelbe Farbe, die sich bei weiterer Trübung zum Rot steigert, hingegen entsteht durch allmähliche Erhellung eines dunklen Grundes, der durch ein trübes Medium erscheint, die blaue Farbe. Durch die Zusammensetzung von so entstandenen Bildern, welche die Grundfarben aufweisen, die demnach rot, gelb und blau sein müssen, entstehen die gemischten Farben. Das Blau des Himmels entsteht also nach Goethe, wenn die Atmosphäre, die er wie alle durchsichtigen Medien als leicht

trübe ansah, sich vor dem finsteren Weltenraum befindet und von der Sonne erleuchtet wird; das Gelb und Rot, welches die Sonne giebt, entsteht, indem die trübe Atmosphäre in verschiedener Dichtigkeit die Wirkung des Sonnenlichtes beschränkt.

Goethe glaubte in diesem Verhältnis die letzte ursächliche physikalische Bedingung gefunden zu haben, unter deren Einwirkung das Auge in sich die Farbe erzeuge, und nannte sie deshalb das Urphänomen. Überall suchte er die in der Natur und überhaupt an äußeren Objekten wiedergefundenen Farbenerscheinungen auf dies Urphänomen zurückzuführen, mit einem großen Aufwande von Mühe und Scharfsinn. Hat er gleich in der Sache nicht Recht behalten können, indem die eigentliche physikalische Ursache der Farbe die verschiedene Brechbarkeit des Lichtes ist, welche von Newton entdeckt war und von deren Realität sich Goethe nicht überzeugen konnte, vielmehr es unternahm, ihre Unrichtigkeit zu beweisen, ist ihm auch viel Falsches mit untergelaufen, immerhin zeigt sich Goethe als echter Naturforscher in seinen Bemühungen, ein einfaches allgemeines Gesetz zu finden für die Bedingungen, unter denen das Auge Farbenempfindungen erzeugt. Selbst Helmholtz hat in seiner physiologischen Optik Goethe zugestanden, daß seine Versuche genau beobachtet und lebhaft beschrieben seien, daß über ihre Richtigkeit kein Streit sei.

Wenn nun auch sicher ist, daß dieser physikalische Teil von Goethes Farbenlehre insofern hinfällig sich erweist, als er nur eine sozusagen sekundäre Bedingung zu der äußeren Ursache der Farben machen wollte, so ist doch auch kein Grund vorhanden, auf diesen Teil so sehr los-

zuziehen, wie dies der Fall gewesen ist. Die Einteilung in physische und chemische Farben hat sogar einen gewissen bleibenden Wert. Man darf ferner nicht vergessen, daß der eigentliche Beweis für die Newtonsche Lehre, also für die verschiedene Brechbarkeit des Lichtes, erst in ganz neuer Zeit durch die Spektralanalyse geliefert worden ist. Die Newtonischen Versuche, für einen so genialen Beobachter genügend, um seine Anschauungen zu begründen, waren nicht mit so vollkommenen Untersuchungsmitteln gemacht, daß sie auch für Andere so unbedingt überzeugend hätten sein müssen. Auch sind die Newtonischen Sätze, wenn auch in der Hauptsache richtig, keineswegs im Einzelnen vollkommen fehlerfrei, sodaß Goethes Einwände in mehreren Punkten vollständig gerechtfertigt sind. Wir werden darauf noch zurückkommen müssen.

Sehen wir bei genauerer Untersuchung schon diesen Teil der Farbenlehre, von der DuBois-Reymond pathetisch in seiner bekannten Rektoratsrede „Goethe und kein Ende“ ausgerufen hat: „Sie ist gerichtet“, in keinem ganz so ungünstigen Lichte, so stellt sich die Sache noch ganz anders bei dem gesamten übrigen Material. Wir brauchen da nicht nur, wie Classen gemeint hat, zu rufen: „Sie ist gerettet!“ Nein, es ist mehr als das. Der physiologische Teil enthält geradezu die Grundlagen der modernsten Anschauungen, und die bis jetzt noch so gut wie isoliert dastehende Farbenpsychologie wird für alle künftigen Versuche in dieser Richtung das erste Vorbild bleiben.

Die moderne Physiologie hat eingesehen, daß man zur Erklärung der Farbenerscheinungen nicht vom Objekt ausgehen müsse, nicht von den physikalischen Vorgängen, die

ihr äußerer Anlaß sind, daß es vielmehr das Auge ist, welches die Farbe entstehen läßt. Dafür giebt es unzweifelhafte Beweise eben in den Farben, die Goethe als physiologische bezeichnet. Es gehören hauptsächlich hierher die Erscheinungen des sogenannten successiven Kontrastes, das farbige Abklingen der Nachbilder, das wohl jeder von Ihnen einmal beobachtet hat, wenn er einen Augenblick in die Sonne sah. Noch auffallender und für die Farbenlehre noch wichtiger ist der sogenannte Simultankontrast, der Versuch der farbigen Schatten, den ich Ihnen zeigen muß, wenn alles Übrige Ihrem Verständnisse nicht entgehen soll.

Sie sehen, ich beleuchte diese weiße Fläche mit zwei Lichtern, die von dem hier vorgehaltenen Stabe zwei Schatten werfen. Ich färbe jetzt die eine Lichtquelle mit diesem Glase grün, und der zweite Schatten erscheint rot. Woher stammt die rote Farbe? Nirgends ist hier ein rotes Licht, welches sie hervorbringen könnte, es ist das Auge, welches sie hervorbringt. Der Versuch wird noch auffallender, wenn ich statt des grünen Glases ein blaues nehme. Jetzt entsteht ein gelber Schatten, ja, man kann kaum sagen „ein Schatten“, denn gegen den ursprünglichen ist er eher ein Licht zu nennen.

Beleuchte ich die Fläche grün, so wird der Schatten rot und umgekehrt, Grün fordert Rot und Rot fordert Grün, Blau fordert Gelb und Gelb fordert Blau, zugleich auch fordert Dunkel Hell und Hell fordert Dunkel. Es sind immer gesetzmäßig sich zeigende Kontraste, die bei diesen Versuchen hervortreten.

Wie nun eine jede Farbe ihre Gegenfarbe fordert,

sobald diese beiden neben einander an verschiedener, oder hinter einander an gleicher Stelle des Raumes erscheinen können, so ist es auf der andern Seite unmöglich, daß zwei Gegenfarben zugleich an derselben Stelle des Raumes sich zeigen. Es giebt kein rötliches Grün und kein grünliches Rot, kein gelbliches Blau und kein bläuliches Gelb, aber Rot und Gelb, Rot und Blau, Grün und Gelb, Grün und Blau geben in jedem Verhältnis Mischempfindungen. Ganz gleich, was für Farben man zu den Mischungen nimmt, Malerfarben oder andere Pigmente, oder die reinen Farben, wie sie das Spektrum des Prismas liefert. Rot und Grün, Gelb und Blau fordern sich wechselsweise, wenn sie getrennt sind, sie zerstören sich, wenn man sie vereinigen will.

Dies merkwürdige Verhalten begreift die moderne Farbenphysiologie unter dem Namen des Gesetzes der antagonistischen Farben, und dies Gesetz bildet eine Hauptgrundlage der neueren Theorie, die im wesentlichen so gefaßt werden kann: Es giebt vier Grundempfindungen für die Farbe, die paarweise geordnet sind, Rot und Grün einer-, Blau und Gelb andererseits. Je zwei von diesen stehen allemal in einem antagonistischen Verhältnis, sie mischen sich nicht, sie zerstören sich.

Nun sah Goethe freilich das Grün als keine einfache Farbe an, er glaubte, es setze sich zusammen aus Blau und Gelb, diese beiden und Rot hielt er für die Grundfarben. Er faßte den Begriff Grundfarben objektiv und verstand darunter diejenigen Farben, aus denen man physikalisch die übrigen produzieren könne durch Mischung. Unter Grundfarben, rein der inneren seelischen Erscheinung nach,

muß man aber diejenigen Farbenempfindungen verstehen, die sich auf keine andere reduzieren lassen, die in der psychologischen Analyse einfach, nicht weiter zerlegbar sind.

Soweit war Goethe allerdings noch nicht gekommen, daß er den Begriff Grundfarbe rein psychologisch genommen hätte. Allein der Fehler, den er damit beging, war ein sehr kleiner, in den Augen gewisser moderner Chromatologen dürfte er ihm sogar zum Verdienst angerechnet werden. Denn diese Autoren, die ich hier im Sinne habe, sehen in den Grundfarbenempfindungen gewisse Nervenprozesse, die sie hypostasieren ohne jede genauere Kenntnis davon. Sie nehmen verschiedene Arten von Nervenfasern an, deren Einzelerregung eine Farbe giebt, und die Mannigfaltigkeit der Farben erklären sie durch die Kombination der Erregungen. Nun ist die Kombination zweier Erregungsprozesse in verschiedenen Nervenfasern zwar eine Mischung anderer Art als die von Malerpigmenten oder Spektralfarben, aber ebenso gut eine materielle Mischung wie diese. Wenn also Goethe die Entstehung des Grünen sich durch die Mischung von Blau und Gelb erklärte, so beging er immer noch einen läßlicheren Fehler, als die Anhänger der Young-Helmholtzschen Theorie, welche Rot, Grün, Violett als Grundempfindungen betrachten. Sie sehen dabei nicht nur nicht den krassen logischen Widerspruch, eine Mischung von Rot und Blau und noch dazu ohne Angabe des Mischungswerts als eine Grundfarbe zu bezeichnen, sondern Gelb soll sich als zusammengesetzte Farbe erweisen, und zwar aus Rot und Grün, und Blau soll ebenfalls keine einfache Farbe sein, sondern aus Violett und Grün bestehen! Und warum? Weil man aus Rot

und Grün zur Not Gelb mischen kann, wenn man prismatische Farben verwendet, und aus Grün und Violett Blau. Goethe hat nur einen, diese drei Fehler gemacht.

Das wichtige Gesetz des Antagonismus entdeckt zu haben ist und bleibt nun ein unbestreitbares Verdienst Goethes. Auch Arthur Schopenhauer in seinem noch heute sehr lesenswerten Schriftchen über die Farben kannte dieses Gesetz sehr genau, und es hieße billig das Goethesche Farbengesetz, wenn man sich entschließen wollte, unparteiisch und gerecht gegen Goethe zu sein. Vor ihm kannten wohl Einzelne die hierher gehörigen Erscheinungen, aber eine richtige Erklärung gab es nicht. Goethe ist und bleibt der Erste, der die Erscheinungen im Zusammenhange genau beobachtet, beschrieben und richtig erklärt hat, indem er sie auf die subjektive Thätigkeit unseres Auges bezog. Die Erkenntnis, daß die Farbe subjektiv, vom Auge direkt erzeugt werden könne, im Gegensatz zu den schiefen Erklärungen der Phaenomene seitens der Vorgänger, welche diese Farben für objektiv, durch äußere rein physikalische Vorgänge entstanden auszugeben sich bemühten, war eine bedeutende physiologische Entdeckung.

Aber auch was die eigentliche Erklärung, das innere physiologische Verständnis dieses merkwürdigen Gesetzes anlangt, ist die moderne Farbenphysiologie über Goethe kaum hinausgekommen. Man hat verschiedene chemische Prozesse in der Retina angenommen, von Assimilations- und Dissimilationsfarben gesprochen. Das besagt, solange man diese Prozesse nur ihrem Dasein nach vermutet, nichts anderes als das Goethesche:

„Das Auge kann und mag nicht einen Moment in

einem besondern und einem durch das Objekt spezifizierten Zustande identisch verharren, es ist vielmehr zu einer Art von Opposition genötigt, die, indem sie das Extrem dem Extreme, das Mittlere dem Mittleren entgegensetzt, sogleich das Entgegengesetzte verbindet und in der Succession sowohl als in der Gleichzeitigkeit und Gleichörtlichkeit nach einem Ganzen strebt.“ Und weiterhin: „Wir glauben hier abermals die große Regsamkeit der Netzhaut zu bemerken und den stillen Widerspruch, den jedes Lebendige zu äußern gezwungen ist, wenn ihm irgend ein bestimmter Zustand dargeboten wird. So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus, so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens, die sich auch hier äußert. Wie dem Auge das Dunkle geboten wird, so fordert es das Helle, es fordert Dunkel, wenn man ihm Hell entgegenbringt, und zeigt eben dadurch seine Lebendigkeit, sein Recht, das Objekt zu fassen, indem es etwas, was dem Objekt entgegengesetzt ist, aus sich selbst hervorbringt.“

Und wenn die Physiologen für eine jede Grundfarbe eine besondere spezifische Nervenfaser oder eine besondere „Sehsinnsubstanz“ in der Netzhaut annehmen, so sagen sie damit nichts anderes als Goethe, der die Sache so formuliert: „Aus der Idee des Gegensatzes der Erscheinung, aus der Kenntnis, die wir von den besonderen Bestimmungen derselben erlangt haben, können wir schließen, daß die einzelnen Farbeneindrücke nicht verwechselt werden können, daß sie spezifisch wirken und entschieden spezifische Zustände in dem lebendigen Organ hervorbringen müssen.“ Die Autoren der neueren Theorien sollten anerkennen, daß

die Goethesche Anschauung eben diese Theorien schon in sich enthielt. Der eben angeführte Passus speziell enthält bereits auf das deutlichste die neuere Lehre von den sogenannten spezifischen Energien, die gewöhnlich Joh. v. Müller und Helmholtz als Verdienst angerechnet wird.

Aus dem Gesetze des Antagonismus je zweier Grundfarben, also aus der für unser Empfindungsvermögen bestehenden Unmöglichkeit, Rot und Grün oder Gelb und Blau zugleich, also als Mischung zu empfinden, folgt auch, daß eine Zusammensetzung des Weißen aus Farben unmöglich ist. Wenn man entgegengesetzte Farben mischt, so entsteht entweder Grau, oder es zeigt sich eine dritte Farbe, die aber mit den beiden ursprünglichen nichts gemein hat. Ein neutrales, helleres oder dunkleres Grau entsteht, wenn die gemischten Farben einen völligen Gegensatz zeigen, z. B. wenn man ein reines Rot mit reinem Grün mischt, oder wenn Rotgelb gemischt wird mit dem ihm genau entgegengesetzten Grünblau, Grüngelb mit Purpur. Mischt man aber Rotgelb z. B. mit Grüngelb, so kann aus der Mischung ein Gelb entstehen, welches weder ins Rote, noch ins Grüne fällt, mischt man etwa Blaugrün mit Violett, so entsteht Blau. Man stellt die hierhergehörigen Versuche am besten mit prismatischen, reinen Farben an; nimmt man Malerfarben, so werden die Resultate etwas anders, ohne daß darum der deutlichen Erkenntnis jenes Gesetzes, daß die antagonistischen Farben sich zerstören, irgend welcher Eintrag gethan würde. Eine solche auffallende Differenz liefert die Mischung von Gelb und Blau. Die prismatischen reinen Farben gemischt, geben ein farbloses Bild, nimmt man Malerfarben, so gibt Blau und Gelb

Grün. Alles blaue wie gelbe Pigment reflektiert nämlich ziemlich viel Grün, welches aber von der Hauptfarbe so übertönt wird, daß es nicht wahrgenommen werden kann. Allein wenn die Hauptfarben durch die Mischung sich gegenseitig zerstören, dann kommt der Rest zur Geltung.

Newton hatte zuerst behauptet, daß man aus farbigem Lichte weißes zusammensetzen könne, ein Satz, der sich seitdem in der Physik als Dogma festgesetzt hat. Dieser Satz ist eine der Hauptursachen von Goethes so viel geschmähter Polemik gegen Newton gewesen. Goethe aber war in diesem Punkte Newton gegenüber vollkommen im Rechte. Denn aus Farben kann Weiß nicht zusammengesetzt sein, weil man sonst die Bestandteile darin noch erkennen müßte. Nach Newton uud der Newtonianern, auch nach den Physikern von heute ist Weiß eine Mischfarbe aus zwei sogenannten komplementären Farben. Aber in einer Mischfarbe müssen die Komponenten noch zu erkennen sein, wie im Rotgelb, im Blaurot, im Grünblau und Grüngelb, denn das liegt ja im Begriff der Mischfarbe selbst. Weiß entsteht aber sowohl durch die objektive Mischung von Grün und Rot, als auch von Blau und Gelb, vorausgesetzt übrigens, daß diese Farben sehr lichtstark sind, während für gewöhnlich überhaupt kein Weiß, sondern, wie Goethe ganz richtig betont, nur Grau entsteht.

Wenn nun unter den angegebenen Bedingungen Weiß und Grau, welches man als lichtschwaches Weiß bezeichnen kann, aus ganz verschiedenen Farbenmischungen entstehen, so kann das unmöglich eine Summation sein, sondern infolge des uns nunmehr geläufigen Antagonismus der

Grundfarben zerstören sich diese, sodaß, wenn die Komponenten reine Farben waren, von ihnen gar nichts mehr übrig bleibt, als die bloße Lichtempfindung, je nach der Stärke der Komponenten Weiß oder Grau. Waren jedoch die Grundfarben, die sich zerstörten, nicht rein, sondern noch mit anderen Farben gemischt, so bleibt ein farbiger Überschuß. Mischt man z. B. Rotgelb und Grüngelb, so zerstören sich Rot und Grün, und Gelb bleibt übrig. Die wesentliche Differenz zwischen Goethe und seinen Gegnern besteht wiederum darin, daß diese die Farbe mit ihrer äußeren physikalischen Ursache identifizieren, Goethe aber die Farbe richtig als eine Empfindung auffaßte, die, ohne selbst von ihrem eigensten Wesen etwas einzubüßen, ebenso gut eine äußere, physikalische, wie eine innere, physiologische Ursache haben könne, daß sie mit einem Worte, wie schon Locke gelehrt hatte, nicht den Dingen anhänge, sondern dem erkennenden Subjekte. Auf dieser richtigen Auffassung Goethes beruht auch seine übermäßig heftige Polemik gegen Newton, dem er schließlich nicht einmal zugestehen wollte, daß er die physikalische Ursache der Farbe, nämlich die verschiedene Brechbarkeit des Lichtes, richtig erkannt habe. Er mußte in seiner Auffassung, wie wir zu seiner Entschuldigung noch anführen müssen, bestärkt werden durch wirkliche Irrtümer in Newtons eigener Beweisführung. So kannte Newton die subjektiven, physiologischen Farben Goethes nicht und gab für die farbigen Schatten, wie sie in der Taucherglocke erscheinen, eine durchaus falsche Erklärnng aus der verschiedenen Brechbarkeit des Lichtes, die damit nicht das Mindeste zu thun hat, während in dem Goetheschen Ge-

setze von der Forderung der Gegenfarben die richtige Erklärung enthalten ist. Newton hielt eine rein subjektive und durch die Thätigkeit des Auges bedingte Farbe für eine objektive, d. h. für eine solche, deren Ursache nicht im Auge, sondern in äußeren Vorgängen innerhalb durchsichtiger Medien ihren Grund hat.

Goethe war auch einer der Ersten, welcher jene merkwürdige Anomalie fand, die man als Farbenblindheit kennt, und die, früher nur als ein Kuriosum angesehen, heute eine so große Rolle im Verkehrsleben spielt. Er hat die Erscheinungen genau beschrieben und war in jedem Falle der Erste, welcher den Versuch gemacht hat, die Art und Weise des Sehens Farbenblinder zu erklären. Diese Erklärung war nun allerdings nicht richtig. Er meinte, seine Farbenblinden, welche, wie aus seiner durchaus korrekten Schilderung hervorgeht, kein Rot und kein Grün sahen, hätten statt des Blau einen diluirten Purpur gesehen, er glaubte demnach, sie seien blaublind, und bezeichnete ihre Farbenblindheit demgemäß als Akyanoblepsie. Es gibt nun allerdings Farbenblinde, welche kein Blau sehen, allein sie sind erst in neuerer Zeit aufgefunden worden. Bei weitem die Meisten sehen kein Rot und kein Grün. Herauszubekommen, was und wie sie sehen, ist nun aber keineswegs leicht und Goethe standen die Mittel dazu nicht zu Gebote. Der Fehler, den er bei seiner Erklärung betreffs des Sehens der Farbenblinden machte, ist daher ebenfalls ein verzeihlicher, gewisse neuere Chromatologen machen noch heute ebenso große oder größere. Ja, seltsam, seine Auffassung, daß seinen Farbenblinden die Natur erscheinen müsse wie Normalsichtigen im Herbste, ist vollständig richtig, und

selbst richtiger, als er selbst glaubte. Seiner Meinung nach erschien nämlich der blaue Himmel seinen Farbenblinden purpurfarben. Er erscheint ihnen jedoch ebenso blau als den Normalfarbensichtigen. Dagegen erscheint das Grün der Vegetation in den gelben und braunen Tönen, die diese im Herbst annimmt; das hatte Goethe aus seinen Beobachtungen trotz seines Fehlers richtig erschlossen. In der That erscheint also einem Rot-Grünblinden eine sommerliche Landschaft fast ganz genau so, wie uns Normalsichtigen dieselbe Landschaft im Herbste erscheinen würde.

Für Goethes feines naturwissenschaftliches Beobachtungstalent legen endlich auch noch seine Bemerkungen über die pathologischen Farben Zeugnis ab. Besonders ist mir darunter eine Bemerkung aufgefallen, daß bei krankhaften Zuständen die Dauer von Nachbildern im Auge eine größere werde, eine Thatsache, die in den Handbüchern nicht zu finden ist, die man aber in der Praxis zu bestätigen Gelegenheit hat. Sie erhält später vielleicht noch einmal eine größere Bedeutung, als es bei dem jetzigen Stande der Entwicklung der physiologischen Optik scheinen möchte.

Wir haben die Goethesche Farbenlehre bisher betrachtet, insoweit sie sich auf Physik und Physiologie bezieht. Wir haben darzuthun uns bemüht, daß der physikalische Teil zwar von keiner großen Bedeutung ist, aber daß Goethes Fehler entschuldbar sind in Rücksicht auf den damaligen Stand der Experimentalphysik, daß hingegen der physiologische Teil eine wertvolle Entdeckung enthält, die geradezu die Grundlage der neueren physiologischen

Anschauungen geworden ist. Geradeso und noch mehr, wie die Entdeckung des Zwischenkieferknochens Goethes Namen einen ehrenvollen Platz in den Annalen der Anatomie sichert, so ist ihm in der physiologischen Optik ein solcher gewiß, wenn man sich entschließen wird, gegen seine Verdienste Gerechtigkeit zu üben. Einigermaßen, aber keineswegs in dem gebührenden Umfang ist Helmholtz Goethe schon gerecht geworden. Er sagt in seiner physiologischen Optik, daß zwar Haller im Gegensatz zu den Naturforscheru, die sich nur mit dem physikalischen Teile der Theorie des Sehens beschäftigten, im allgemeinen die Reizbarkeit der Nerven festgestellt und das Verhältnis des Lichtes zur Empfindung beschrieben habe. „Aber“, fährt er fort, „es fehlte noch die genauere Kenntnis der durch andere Reizmittel entstehenden Erregungen des Auges, oder wenigstens, was man davon kannte, war vereinzelt und wurde deshalb nur als ein Kuriosum betrachtet. Das Verdienst, die Aufmerksamkeit der deutschen Naturforscher auf die Wichtigkeit dieser Kenntnis hingeleitet zu haben, gebührt Goethe in seiner Farbenlehre.“

Man hat auf diese klein gedruckte Bemerkung nicht geachtet, aber für die Fehler des physikalischen Teils hat man ein zu scharfes Auge gehabt. Und da kann es nicht genug betont werden, daß es für die Farbenlehre ziemlich gleichgiltig ist, ob die äußere Ursache der Empfindung diese oder jene sei, auf das Studium der Empfindung und ihrer Gesetze kommt es an, und das zuerst erkannt und erforscht zu haben wird für immer Goethes unbestreitbares Verdienst bleiben müssen.

Die höchste Anerkennung kommt auch dem psychologischen

Teile der Farbenlehre zu. Auf diesem Gebiete ist der Denker und Künstler der unbestrittene Meister. Hier ist die Betrachtung der Phänomene unabhängig von allen äußeren materiellen Ursachen, seien sie physikalischer oder auch physiologischer Art, hier handelt es sich um nichts anderes, als um die Beziehungen der Erscheinungen zu unserem Erkenntnisvermögen. Hier handelt es sich um keine induktiven Untersuchungen mehr, wie sie zur Anstellung physikalischer und physiologischer Versuche nötig sind, sondern einzig um das naive intuitive Erkennen, wie es in seiner wirklich fruchtbaren Thätigkeit nicht dem mühsam an der Hand der Induktion arbeitenden Naturforscher, sondern einzig dem künstlerischen Genius eigen ist, dessen unmittelbar Erkenntnisse uns Anderen nur an der sinnlichen Erfahrung nachzuprüfen übrig bleibt.

Goethe teilt die Farben nach ihrer Wirkung auf die Sinne und das Gemüt in aktive und passive, erregende und kalmierende oder, wie er sich auch ausdrückt, in eine Plus- und eine Minusseite. Rot und Gelb mit allen ihren Zwischenstufen erkennt er als der aktiven Seite angehörig, Blau in allen seinen Abstufungen bis zum Schwarz als das passive, negierende Element. Grün ist ihm die neutrale, gleichsam Frieden und Ruhe bedeutende Farbe, aus der Vermischung der Extreme Gelb und Blau hervorgegangen. Hier findet sich wieder der früher besprochene Irrtum, Grün als eine zusammengesetzte Farbe anzusehen, aber gerade an dieser Stelle zeigt es sich, daß eine falsche logische Konstruktion die richtige intuitive, also geniale Darstellungsweise nicht zu beeinträchtigen braucht. Falsche Schlußfolgerung aus materiellen Farbenmischungen ver-

anlaßten Goethe zu der irrigen Meinung, Grün sei eine Mischfarbe aus Blau und Gelb, anstatt daß er hätte einsehen müssen, daß wir Blau und Gelb zu Grün mischen können, weil Grün eine einfache Farbe ist, nicht aber daß wir Grün empfinden, weil man Blau und Gelb mischen kann. Aber nichtsdestoweniger ist seine These über die eigene Wirkung des Grün vollkommen richtig, weil es zwischen der höchsten Aktivität und deren Gegenteil gerade die Mitte hält. Wenn die Malerei, sich anschließend an die Goetheschen Sätze, die Farben in warme und kalte einteilt, und speziell Gelb und Rot als warme, Grün und Blau als kalte Farben bezeichnet, so können wir, an der Hand der sinnlichen Erfahrung, und zugleich auf den rein philosophischen Gesetzen des Gefühls fußend, diese Einteilung in allen ihren Einzelheiten begründen. Die Gesetze des Gefühls, auf dem Boden Kantischer Philosophie gefunden, belehren uns, daß Aehnlichkeiten rein psychischer Natur zwischen Empfindungen, die ganz verschiedenen Sinnesgebieten angehören, stattfinden, weil in beiden, mögen sie auch sinnlich noch so sehr verschieden sein, doch dieselbe intellektuale Funktion, die nach dem Ausdrucke Immanuel Kants Kategorie heißt, thätig ist. So besteht z. B. eine enge Verwandtschaft zwischen dem Schwarzen, dem Finsteren, und der Vorstellung des Bösen, auch der Vorstellung der Trauer. Weshalb stellen wir uns das Böse finster vor, und weshalb liebt die Trauer die schwarze Farbe? Weil in der Vorstellung „böse“ und „schwarz“ und ebenso in „Trauer“ und „schwarz“ die seelische Funktion des Verneinenden, die „Negation“ thätig ist. Albrecht Krause in Hamburg, der die

Gefühlsthätigkeiten in bewunderungswürdiger Weise, auf der Lehre Kants weiter bauend, klar gelegt hat, nannte das Gesetz, von dem wir eben ein Beispiel gegeben haben, das des Gleichschlusses. Es gewinnt für die künstlerische und ästhetische Beurteilung der Farbenwirkung eine große Bedeutung, indem es zeigt, daß die rein naive, intuitiv gefundene Gesetzmäßigkeit sich vollkommen deckt mit einer rein philosophischen Ableitung derselben Gesetze. Goethe, indem er die Farben in erregende und kalmierende einteilt, die sich ihm anschließenden Maler, welche dafür warme und kalte Farben sagen, vergleicht unwillkürlich die Temperaturempfindungen mit den Farbenempfindungen. Es entspricht dem Heißen die intensivste Farbe, das Gelb, welche vor den anderen die größte Lichtstärke voraus hat. Ein intensives Gelb ist eine stark leuchtende Farbe, sie hat, wie die Neueren sagen, die stärkste weiße Valenz. Deshalb stellte sie Goethe als dem Lichte am nächsten. Der Empfindung der Wärme entspricht das reine Rot, welches an Lichtintensität dem Gelb sehr unterlegen ist. Wenn wir unter Rot gewöhnlich die Farbe des Feuers verstehen, so ist dies immer sehr stark mit Gelb vermischt. Dem Grünen aber entspricht das Kühle, welches geradeso die Mitte hält zwischen dem höchsten aktiven Gelb und dem am meisten passiven Blau, wie jenes genau die Mitte hält zwischen heiß und kalt.

Dem Kalten endlich entspricht das Blau. „Diese Farbe“, sagt Goethe, „macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie, allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts.

Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe in ihrem Anblick, das Blaue giebt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sei (indem es, wie das Gelbe dem Licht, der Finsternis zunächst steht) ist uns bekannt. Zimmer, die rein blau austapeziert sind, erscheinen gewissermaßen weit, aber eigentlich leer und kalt, blaues Glas zeigt die Gegenstände im traurigen Licht". Daß die angegebenen Goetheschen Sätze unzweifelhaft richtig sind, bestätigt die tägliche Erfahrung, bestätigt die Kunst. Und eine schöne Ergänzung liefert die rein philosophische Betrachtung, indem sie zeigt, daß in all den Empfindungen, die das Blaue nach den Goetheschen Sätzen erweckt, die des Kalten, Dunklen, Schattigen, Schwarzen, des reizenden Nichts, der Trauer, alle auf einem gleichen Begriff, auf einer identischen Funktion unseres Gefühlsvermögens und unseres Verstandes beruhen, dem der Negation. Die Verbindung aller dieser mit dem Blau ist nicht aus der Erfahrung etwa allmählich abstrahirt, sondern a priori notwendige synthetische Thätigkeit unserer Seele. Denn wie wäre es z. B. möglich, aus dem Begriff „Blau", den Begriff „Schatten" oder „Nichts" oder „Trauer" heraus zu analysieren?

Es würde uns zu weit führen, hochverehrte Anwesende, wenn wir uns bei diesen Betrachtungen noch weiter ins Einzelne vertiefen wollten. Das Gesagte genügt, um den Ausspruch zu rechtfertigen, daß durch die Goetheschen Gesetze von der rein ästhetischen Wirkung der Farbe für immer der Kunst die Linien vorgezeichnet sind, denen sie folgen muß. Die Scheidung der Farben in aktive und passive gibt die

Grundregel für alle künstlerischen Darstellungen. Wo es sich darum handelt, etwas Heiteres, Erwärmendes, Erregendes zur Anschauung zu bringen, da kann dies nicht geschehen ohne rote und gelbe Töne. Die traurigste, ödeste Regenlandschaft, durch ein gelbes Glas betrachtet, wird sofort heiter und licht. Alle Affekte, wie Liebe, Begeisterung, Zorn, fordern in der Farbe Gelb und Rot, alle negativen Gefühle, wie Entsagung, oder auch Furcht, Haß, verlangen die sogenannten kalten Farben in ihrer verschiedenen Abstufungen. Und je nachdem das Erregende eine gewisse Dämpfung verlangt und das Negative eine gewisse Erregung, verlangt die aktive Seite etwas passiven und die passive etwas aktiven Zusatz. So zieht, wie Goethe fein bemerkt, bei Nationen die auf Würde halten, der Purpur immer ins Blaue, während andererseits ein kleiner Zusatz von Rot zum Blau diesem etwas Unruhiges, Strebendes verleiht, weshalb nach Goethe die höhere Geistlichkeit Violett als Gewandfarbe gewählt hat, um damit das Streben nach der Vollendung im Purpur des Kardinals auszudrücken. Ein artiges Beispiel hierzu kann man auch darin finden, daß der Purpur der Uniform des Generalstabs ins Blaue spielt, während der gelbe Purpur des Feldherrn die höchste Aktivität auszudrücken strebt.

Man kann sich also auch in unserem gewöhnlichen täglichen Leben von der Richtigkeit des hier Dargelegten überzeugen. Die anschauliche Welt um uns her versuchen wir uns ja schöner und reizender zu machen, indem wir sie mit Farbe bekleiden. Wir würden in diesem Bestreben beträchtlich mehr Erfolg haben, wenn

wir in unseren Farbenzusammenstellungen uns an die Vorschriften hielten, die aus den Goetheschen Gesetzen folgen, und die er selbst in dem letzten Abschnitte des didaktischen Teils der Farbenlehre ausführlich genug gegeben hat.

Das Gesetz des Antagonismus spielt auch hier eine bedeutende Rolle. Die reinen Gegensätze fordert das Auge, weil dies seiner Natur gemäß ist, es ist gewissermaßen beleidigt, wenn dieser Forderung nicht wenigstens bis zu einem gewissen Grade Genüge geschieht. Die schönsten und reinsten Farbenmischungen entstehen daher, wenn Purpur, d. h. das reine, mit Gelb oder Blau nicht vermischte Rot, und das reinste Grün zusammengehen, wie dies namentlich auf den Gemälden der italienischen Schule, z. B. den Fresken von Perugino, so schön hervortritt. Den Kontrast von Blau und Gelb fand dagegen Goethe merkwürdigerweise nicht schön, er fand, es sei zu wenig in dieser Zusammenstellung, weil keine Spur von Rot darin sei. Er nennt sie in diesem Sinn arm und sogar gemein. Es scheint, da dieser Ausspruch Goethes eigenen Gesetzen vollkommen widerspricht, zumal er Gelb und Rotblau als eine vollwertige Harmonie gelten läßt, als sei hier der Gemäldekenner dem unbefangenen Naturbeobachter in die Quere gekommen. Die in der Malerei verwendeten Pigmente sind derart, daß der Effekt von Blau und Gelb, die entweder zu grell oder zu glanzlos ausfallen, die Schönheit des Gegensatzes von Rot und Grün nicht erreicht. Aber es gibt keinen schöneren, reineren und darum erhebenderen Kontrast, als das tiefe Blau des Himmels mit dem gelben Goldglanz der Sterne,

und auch in der Kleidung wird dieser Gegensatz stets außerordentlich schön wirken müssen. Nur muß er geschickt verteilt sein, und man muß, ebenfalls genau den von Goethe hierfür gefundenen Gesetzen folgend, bedenken, daß nicht nur die Farbe ihre Gegenfarbe, sondern auch das Dunkle das Helle fordert, und umgekehrt. Nun ist Gelb bei weitem die leuchtendste Farbe, und sie muß deshalb eingeschränkt werden, wenn sie mit Blau zusammenkommt, wenn der reine Gegensatz, wie ihn die Natur unseres Auges verlangt, entstehen soll. Z. B. in der Kleidung wirkt dieser Gegensatz am schönsten, wenn, wie am gestirnten Himmel, auf einem dunklen blauen Grunde sich kleine gelbe Punkte abheben, die Goldglanz haben, höchstens darf das Gelbe in der Form von Linien und schmalen Streifen sich zeigen. Nimmt dagegen das Gelb auf dem blauen Grunde einen größeren Raum ein, so ist es nur erträglich, wenn seine Leuchtkraft stark gedämpft wird, im anderen Falle überreizt es das Auge, welches so viel Helle nicht verlangt, in unangenehmer Weise. Bei Grün und Rot sind die Verhältnisse ähnlich, da reines Purpurrot viel lichtstärker ist, als reines, weder mit Gelb noch mit Blau gemischtes Grün.

Je mehr dagegen eine Farbenzusammenstellung von dem reinen Gegensatze abweicht, desto unästhetischer wird ihre Wirkung. Schon Blau und Rot sind unreine Gegensätze. Rot auf Blau ist nur erträglich, wenn es sehr eingeschränkt ist, z. B. eine blaue Uniform mit roten Litzen ist noch erträglich, weil das kalte Blau ein wenig erregter, wärmer wird, dagegen in gleich großen Flächen neben einander wird der Eindruck schlecht, wie die Tracht

der französischen Infanterie zeigt. Ein sehr schiefer Gegensatz nach der Goetheschen Lehre ist ferner Grün und Gelb, er hat nach Goethe etwas Gemein Heiteres, dagegen Blau und Grün, ebenfalls ein schiefer Gegensatz, etwas Gemein Widriges.

Wie Goethe die reinen Farben und die Mischungen, die Zusammenstellungen von Farben in engeren Sinn, wie die von Farben mit Schwarz und Weiß dem rein sinnlichen, wie dem eigentlich ästhetischen sittlichen Wirken nach auf das genaueste ergründete, das, hochverehrte Anwesende, hier noch weiter zu untersuchen, mangelt die Zeit. Auch war es ja nicht meine Aufgabe, Ihnen hier, sozusagen, einen Katechismus der Anwendung der Farbe für Kunst und tägliches Leben zu liefern. Ich habe vielmehr Ihnen nur einen kurzen Überblick über die Bedeutung der Goetheschen Farbenlehre geben sollen.



VII.

Goethes Faust

von

Theobald Ziegler.

Aus der Weite der Betrachtung, wie sie die bisherigen Vorträge uns erschlossen haben, muß ich Sie heute Abend zurückführen in die Enge eines einzigen Stückes. Das Stück ist freilich Goethes Faust; aber um so kühner ist es von mir, auf ein Ihnen so ganz Bekanntes und wohl Vertrautes Ihr Interesse hinlenken zu wollen, und um so größer die Gefahr, mit jeder von der Ihrigen etwa abweichenden Auffassung an ein Ihnen lieb Gewordenes und fast gar heilig Gehaltenes zu rühren und so mehr Anstoß zu erregen als Zustimmung zu finden.

Mit der Enge ist es allerdings so gar schlimm nicht. Um 1772 faßt Goethe den Plan zum Faust, 1832 gerade noch vor Thorschluß wird er damit fertig; ein Werk also von sechzig Jahren, ein Werk des 23jährigen und des 83jährigen. Zwischen Anfang und Ende ein volles Menschenleben und was für eines! Der Mann, der den Faust vollendet, ist nicht mehr derselbe, wie der, der ihn entworfen; es ist eine Weltweite zwischen dem jungen und dem alten Goethe. Vor die italienische Reise fällt der erste Entwurf, nach ihr wird er in zwei großen Etappen ausgeführt. Und es ist auch die Weltweite einer Zeit: zwischen Anfang und Ende liegt die französische Revolution, der Untergang des alten deutschen Reiches, der Kampf gegen Napoleon, die Reaktion der Karlsbader Beschlüsse und noch einmal eine Revolution in Frankreich;

und literarisch um 1772 der Sturm und Drang unter Rousseaus und Herders Einfluß, 1832 das junge Deutschland um Heine sich scharend, und dazwischen hinein ein andersartiger Sturm und Drang, die proteusartige Erscheinung der Romantik. Und beim Faust läßt sich nicht etwa fragen: was geht dieser Wandel der Zeiten und der Dinge den Dichter und sein Werk an? Er ist wirklich nicht bloß aus persönlichen Erlebnissen und Stimmungen, sondern auch aus Zeittendenzen heraus entstanden und geworden, er ist ein Weltgedicht, wie Dantes göttliche Komödie.

Das zeigt sich am unmittelbarsten freilich am zweiten Teil, in den Goethe so vielerlei „hineingeheimnist“ hat, daß wir ähnlich wie bei der den Reichtum einer ganzen Welt in sich zusammenfassenden Dichtung des großen Italieners Schritt für Schritt einer Einzelerklärung bedürftig sind. Und hier scheint sich auch für mich ein Ausweg aus jener Gefahr, nur Bekanntes zu sagen, zu öffnen. Denn was es in der klassischen Walpurgisnacht mit den Vulkanisten und Neptunisten auf sich hat, daß in Euphorion Lord Byron steckt, und daß Goethe durch eine Plutarchstelle auf die wunderliche Konzeption der Mütter geführt worden ist, von denen Faust die Helena heraufholen soll, weiß wirklich nicht jedermann, und wenn man es auch schon einmal gehört und mehr als einmal gehört hat, man vergißt es immer wieder. Aber man darf es auch wieder vergessen; und selbst wenn man aus der Unklarheit darüber niemals herauskommt, wer und was Homunculus ist und warum dieses Geistmännlein am Muschelwagen der Galatea zerschellt, so kann man deshalb doch ein

Goetheverehrer, sogar ein Mitglied der Goethegesellschaft sein. Denn das alles ist in der That für die Fausterklärung Kärrnerarbeit, und die einzige Königsfrage beim zweiten Teil ist nur die, ob Goethe mit ihm dem ersten Teil den poetisch und ästhetisch einwandfreien Abschluß gegeben habe.

So liegen die großen Probleme doch nicht hier im zweiten, sondern wirklich im ersten Teil; und darum müssen auch wir uns — auf alle Gefahr hin — diesem zuwenden, in der Hoffnung, daß schließlich von diesem Schauspiel wie vom Menschenleben selbst das Wort gelte: „Und wo ihr's packt, da ist's interessant".

Vielleicht wenn wir die Frage so stellen: ob Goethe von Anfang an die Rettung Fausts beabsichtigt oder ob er ihn, wie das Vorspiel sagt, mit bedächt'ger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle habe führen wollen, läßt sich daran auch Bekanntes in weniger geläufigem Lichte zeigen und lassen sich allerlei Faustprobleme daran anknüpfen.

Faust ist eine wirkliche Persönlichkeit gewesen, wahrscheinlich — ich möchte fast sagen: natürlich! — ein Schwabe, aus Knittlingen zwischen dem Kloster Maulbronn und Bretten, der Heimat Melanchthons, dessen Zeitgenosse er war und der uns von ihm die noch am meisten zuverlässige Nachricht hinterlassen hat. Ein seltsamer Kauz, Mittelding zwischen einem argen Schwindler und Prahler auf der einen Seite und einem jener genialen Naturphilosophen wie Theophrastus Paracelsus von Hohenheim oder Agrippa von Nettesheim. Aber seine Zeit glaubte an solche Zauberer und Magier, darum galt, was er prahlte, bald als wirklich von ihm geleistet und gethan, und so

erschien schon 40 oder 50 Jahre nach seinem Tod das erste Faustbuch, die Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler, gedruckt zu Frankfurt a. M. durch Johann Spies im Jahre 1587. Und kaum ist dieses Volksbuch da, so bemächtigt sich auch alsbald ein Dramatiker des Stoffes. Der Engländer Marlowe, ein Vorläufer Shakespeares, der darum auch mit diesem sich neuestens in den Lordkanzler Bacon verwandeln lassen muß, schreibt die erste Fausttragödie. Faust, voll unbefriedigten Wissensdurstes und voll Sehnsucht nach Macht — also zwei Motive! — entschließt sich, gelockt von einem bösen, gewarnt von einem guten Engel, den Teufel zu beschwören, und verschreibt diesem seine Seele, wenn er sich ihm für 24 Jahre zum Dienst bequeme. So wird Mephistopheles sein Diener und führt ihn nun auf seinem Drachenwagen durch die Welt, nach Konstantinopel zum Sultan, nach Rom zum Papst, dem sie allerlei Schnippchen schlagen und Streiche spielen, zum Kaiser, für den Alexander, zurück nach Wittenberg, wo Helena aus der Unterwelt heraufzitiert wird. Zu Hause will ihn Reue erfassen; aber durch Helena weiß ihn Mephistopheles vom Himmel fern zu halten, und als nun die Zeit um ist, durchlebt Faust in großer Seelenqual die letzte Nacht, bis ihn mit dem Glockenschlag zwölf der Teufel holt. Daß aber der grausigen Tragödie die Lust nicht fehle, stellte sich oder stellten die Schauspieler neben den verlorenen Faust als Gegenbild seinen Diener, den Hanswurst, der wie sein Herr den Teufel beschwört, aber sich immer wieder durchschlägt und schließlich als ehrbarer Philister und Nachtwächter die Stunde ansingt, die Faust zum Tod und zur Verdammnis ruft.

So ist dieses englische Stück in allerlei Wandlungen auf die deutsche Volksbühne gekommen, auch bald zum Puppenspiel geworden, und als solches hat es Goethe zum ersten Mal kennen gelernt.

Was war es nun, was unserem deutschen und dem uns stammverwandten englischen Volk die Gestalt des Dr. Faust so interessant erscheinen ließ, daß es sein Haupt mit einem wahren Kranz von Sagen umwoben und ihn zum gern gesehenen Helden von Dramen und Puppenspielen gemacht hat? Im Stoff selbst muß etwas liegen, was zog und lockte. Im 16. Jahrhundert hat Faust gelebt, im 16. Jahrhundert ist er der „weitbeschreite" geworden, dort müssen also die Quellen und Wurzeln der Fausttragödie zu finden sein. Von zwei mächtigen Tendenzen ist dieses Jahrhundert bewegt und erfüllt, Renaissance und Reformation, Humanismus und Luthertum sind die beiden großen Mächte der Zeit.

Im Faustbuch tritt uns zuerst die Beziehung zu der religiösen Seite des Jahrhunderts, zum Luthertum entgegen. Faust erinnert an Luther, Wittenberg wird ihm als Aufenthaltsort zugewiesen; dort hat er es mit dem Teufel zu thun — nur im umgekehrten Sinn. Während er ihn in seine Zelle zitiert und mit ihm paktiert, wirft ihm der deutsche Reformator auf der Wartburg abwehrend das Tintenfaß entgegen und fürchtet sich nicht, wenn auch die Welt voll Teufel wär und wollt' ihn gar verschlingen. Faust unterliegt dem Teufel, Luther wird mit ihm fertig. Und noch ein zweiter Gegensatz: Faust ist Magier; solch ein antichristlicher Magier ist schon den Aposteln Petrus und Johannes entgegengestellt werden in Simon Magus, von

dem die Apostelgeschichte in ihrem achten Kapitel erzählt. Zu diesem heidnisch-neuplatonischen Magiertum hat nun das mittelalterliche Christentum die göttliche Magie des Sakraments in Gegensatz gebracht; Luther dagegen ist radikaler und verwirft alle Magie als heidnisch, als teuflisch; daher sind im Luthertum die Hexenprozesse so akut geworden, weil Luther soviel Teuflisches in aller Welt fand und es bekämpfte, wo er es zu treffen glaubte. Denn wer sich der Magie ergibt, ist unrettbar verloren, ist dem Teufel verfallen; darum gibt es im 16. Jahrhundert für Faust keine Rettung.

Nun kommt aber auch hier schon die andere Seite, wo Reformation und Humanismus sich berühren und sich abstoßen zugleich. Es ist eine gärende, stürmische, eine gewaltig ringende und gewaltsam sich auflehnende Zeit, in der ein mächtiger Sturm und Drang die Welt durchbraust: ein geniales weltweites Ausgreifen, ein titanenhaftes Trotzen — auch Luther hat etwas Dämonisches an sich; aber während er in dieser Auflehnung sich Maß und Ziel auferlegt und selbst seine Vernunft in die Schranken der Bibel einengt, sind andere maß- und ziellos, wollen volle Befriedigung für ihre Vernunft durch ihre Vernunft, wollen alles wissen und suchen in ungeduldiger Hast nach einem Zauberschlüssel, der ihnen das Innere der Natur erschließt; vor dem methodischen Suchen und Forschen kommt immer das ungeduldige himmelstürmerische Vorwegnehmen. So ist Faust; und als Vertreter dieses Wissensdranges tritt er daher schon im ältesten Faustbuch vor uns, wenn es von ihm heißt: „er name an sich Adlersflügel, wollte alle Gründ' am Himmel und auf Erden erforschen“. Faust begehrt von

Mephistopheles Aufschluß über theologisch-scholastische, aber auch über naturwissenschaftliche Fragen, der Dr. theologiae wird zum Dr. medicinae et rerum naturalium, zum Astronomen und Astrologen, zum Naturphilosophen und Mathematikus. Es ist das Sichlosringen und -loslösen von der Theologie und Kirche, das Weltwissen, das dem Luthertum jener Tage ebenso fatal war wie dem mittelalterlichen Kirchentum. Und nun denke man an Bacon, der auch ein Mann zweier Welten war, an Hutten und Reuchlin, an Kopernikus und Kepler, an Giordano Bruno und Campanella, ja auch daran, daß im Zeitalter der Renaissance Amerika entdeckt wurde. Das ist die weltliche Seite dieses Sturmes und Dranges. Damit verknüpft sich dann die Mystik, welche nicht nur religiös sich unmittelbar mit der Gottheit einigen, sondern auch philosophisch ins Innere der Natur eindringen, sie sozusagen von innen heraus und ohne Vermittlung erfassen will und hierin sich der Magie verwandt zeigt, wie im Neuplatonismus Magie und Mystik einen Bund eingegangen hatten und im magischen Idealismus der Romantik um die Wende unseres Jahrhunderts noch einmal eingehen sollten. Daneben steht aber auch hier schon und bei Marlowe fast ausschließlich ein anderes, das Verlangen nach Macht, der Wunsch, alles zu können, wie ja auch für Bacon Wissen Macht war. Und neben dem alles Wissen und alles Können als drittes das alles genießen Wollen oder, wie es im Faustbuch heißt, ein epikurisch Leben führen. Der Wille, zu wissen, der Wille zur Macht und der Wille, sich auszuleben, das sind die drei großen humanistischen Tendenzen des 16. Jahrhunderts. Endlich zitiert Faust schon im ältesten

Faustbuch Alexander und Helena, die Vertreter des Griechentums. Diese hellenischen Heroen werden aus der Vergessenheit des Todes ins Leben zurückgerufen, wie eben damals die schönen griechischen Götterbilder aus ihren unterirdischen Verstecken hervorgeholt und ausgegraben wurden und eine wahre Wiedergeburt feierten. So verknüpft sich die Neubelebung des klassischen Altertums und der daran sich entzündende Schönheitsdrang mit dem Wissens- und Lebensdrang der Zeit. Und alle diese Tendenzen sind eingegangen in die Sage vom Dr. Faust.

Mit dieser Zeit aber hat die Epoche Goethes die nächste Verwandtschaft: auch sie eine Zeit der Gärung, voll titanenhaften Trotzes und prometheischer Ungeduld, voll Drang nach Selbstmacht und Selbstherrlichkeit, erfüllt vom Willen, zu leben, erfüllt von Sehnsucht nach der Natur, nur daß an die Stelle des Naturwissens das Naturgefühl tritt im Sinne Rousseaus; und endlich auch sie — man denke an den Weg, der von Winckelmann und Lessing über Herder zu Goethes Iphigenie oder Schillers Braut von Messina führt — auch sie der klassischen Bildung Schritt für Schritt wieder näher rückend, bis es im Neuhumanismus zur Ausgestaltung des klassischen Ideals kommt. Aber nun auch der Unterschied. Das 18. Jahrhundert glaubt nicht mehr an Zauberei und Teufelsbündnisse, dazu ist es zu aufgeklärt; und das religiöse Element ist nicht mehr so dominierend, daß das Weltwissen schon als Verbrechen und Schuld, als Vermessenheit und Auflehnung angesehen würde, der Mensch nicht mehr so gebunden, daß unbegrenztes Vorwärtsstreben schon Todsünde wäre. In Faust, der sich der Magie

ergibt, um zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält, der sich an die Brüste der lebendigen Natur herandrängt, sieht diese Zeit nicht mehr den der Hölle verfallenen Sünder, sondern den genialen Stürmer und Dränger, der nur fühlt, was sie fühlen, und will, was sie wollen muß, den Mann, der in seiner Form thut, was sie in der ihrigen auch thun, der ungeduldig Grenzen und Schranken überspringen, ahnend, tastend ergreifen will, was sich doch nur dem langsam und methodisch sich mühenden Menschengeist erschließt und offenbart.

Bei dieser soviel günstigeren Auffassung des Faustschen Strebens ist nun für die poetische Behandlung zweierlei möglich: entweder Faust trotz seines Bundes mit dem Teufel doch nicht dem Teufel verfallen zu lassen, ihn zu retten; oder aber ein anderes: diese Jugend kennt das Faustische Streben, denn sie empfindet es selber; aber wohin es führt, wie es endigt, das weiß sie nicht und kann sie nicht wissen; sie steht ja selbst noch mitten drin, woher sollte sie das Ende kennen? Und darum ist auch der Ausgang ihres Faust-Dramas noch unentschieden und ungewiß. Ob Faust scheitert und tragisch untergeht oder ob es eine Rettung für ihn gibt, wer mag das wissen? Zunächst gilt: vogue la galère!

Der erste Weg, Faust der Hölle zu entreißen, ihn zu retten, ist mit aller Klarheit und vollem Bewußtsein von Lessing eingeschlagen worden. Obwohl kein Stürmer und Dränger, hat er doch eines mit dem Sturm und Drang und mit der Faustgestalt des sechszehnten Jahrhunderts gemein, jenes Streben und jenen Drang nach Wahrheit, der bei ihm so stark war, daß er ihn wünschen, hoffen,

glauben ließ, er könnte in einer Art von Seelenwanderung so oft wiederkommen, als er neue Kenntnisse und Fertigkeiten zu erlangen geschickt sei. Und Ausdruck hat er dem in dem bekannten Wort vom immer regen Trieb nach Wahrheit gegeben, den er selbst auf die Gefahr hin, ewig zu irren, der fertigen Wahrheit vorzieht; denn dieses Ganze ist nur für einen Gott gemacht. Das ist das Titanenhafte und Prometheische, das rastlos Stampfende und Glühende auch in ihm. Und dieses Beste, was er hat und was nach ihm der Mensch überhaupt hat, sollte diesen ins Verderben reißen können? Nimmermehr! Im Gegenteil:

> Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
> Des Menschen allerhöchste Kraft,
> So hab' ich dich schon unbedingt,

sagt der Teufel vom Menschen. In diesem Sinn schafft Lessing seinen Faust, von dem uns ein gütiges Geschick wenigstens den Entwurf zum ersten Akt erhalten hat. Der Teufel will Gott seinen Liebling rauben. Aber während die Teufel beraten, wie das geschehen könne, und an seinem leidenschaftlichen Drang nach Wahrheit den Haken gefunden zu haben glauben, an dem sie ihr Werk festmachen können, ertönt eine Stimme vom Himmel herab sanft und feierlich: Ihr sollt nicht siegen! Das ist die weltweite Kluft zwischen dem 16. Jahrhundert mit seiner pessimistischen Angst vor der Vernunft und dem 18. mit seiner optimistischen Freude an der Aufklärung: dort das böse Gewissen der Forschung und des Forschers, hier der Sieg und der Triumph des erkennenden und wahrheitsuchenden Menschengeistes.

Natürlich dachte und fühlte so auch Goethe. Auch

er sieht im Faustschen Streben und Sehnen nicht ohne weiteres ein Verbrechen, als seinesgleichen betrachtet auch er ihn von vornherein mit günstigen Augen. Allein nach zwei Seiten hin war Goethe doch ein anderer als Lessing: in seinen Adern rinnt wirkliches Blut, nicht „der verdünnte Saft von Vernunft als bloßer Denkthätigkeit“, wie uns das bei den Aufklärern, Lessing und Voltaire, Hume und Kant nicht ausgenommen, oft vorkommen will. Er steht der Renaissancestimmung näher als Lessing: nicht bloß ums Wissen ist es ihm zu thun, sondern ums Leben, ums Ganze, nicht um einen Teil. Zum Leben aber gehört neben dem Denken und Erkennen auch Fühlen und Genießen, auch Wollen und Thun. Ihm sollen die Adlersflügel nicht nur dazu dienen, alle Gründe am Himmel und auf Erden zu erforschen, sondern vielmehr ihn hineinstürzen in das Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit, um hier Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß miteinander wechseln zu lassen; was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will dieser „Adlersjüngling“ in seinem innern Selbst genießen, mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen, ihr Wohl und Weh auf seinen Busen häufen und so sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern. Und nun fügt er hinzu: und wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern!

Und dazu kommt nun der andere Unterschied von Lessing, der persönliche. Als Goethe an den Faust herantrat, war er selbst noch ein unfertig Werdender, vergleichbar seinem Egmont, der von sich sagt: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen

durch, und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.... Noch hab ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht, und steh' ich droben einst, so will ich fest, nicht ängstlich stehn. Soll ich fallen, so mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ja ein selbst verfehlter Schritt mich abwärts in die Tiefe stürzen; da lieg ich mit viel Tausenden." Wohin es geht, wer weiß es — das war die Stimmung, mit der Goethe alles Höchste und Tiefste, aber auch alles Niedrigste und Schuldbehaftete seines Lebens im Faust zusammenzufassen begann. Natürlich, daß ihm dabei schon jetzt der Gedanke nahe lag:

> Wer immer strebend sich bemüht,
> Den können wir erlösen.

Ein Goethe glaubt wie Cäsar an sich und seinen Stern. Aber daß auch Stimmungen über ihn kamen, in denen es ihm schien, als sollte sein Sonnenwagen in die Tiefe stürzen, als sollte es dämonisch-tragisch mit ihm endigen, wer möchte das bezweifeln? Und so kommt von Anfang an ein Unbestimmtes und Zwiespältiges in den Goetheschen Faust hinein, das aber die dramatische Einheit so wenig aufhebt oder stört, daß es ihm vielmehr jenes Hochdramatisch-Spannende gibt und ihm jenen Reiz verleiht, den er auf jeden ausübt, der das Menschenherz, das eigene Herz, die zwei Seelen in der Brust kennt und weiß: Es irrt der Mensch, so lang er strebt. Und nun die Frage: Wird Faust der Hölle verfallen oder gerettet werden? Wird der Herr die Wette gewinnen oder der Teufel? Geht

es mit solchen ringenden, kämpfenden, strebenden Menschenseelen und geht es — denn dafür ist ja Faust nur ihr Vertreter — mit der Menschheit überhaupt aufwärts oder hinab in die Tiefe? Mit dieser Schicksalsfrage muß man an Goethes Faust herantreten; denn mit ihr ist Goethe selbst an ihn herangetreten und hat sie, weil sein eigenes Leben noch so gar fragmentarisch war, zunächst noch unentschieden gelassen.

So kam Goethe nicht nur 1775 mit dem ersten Entwurf, den wir als den sogenannten „Urfaust" seit 1887 wieder haben und kennen, als ein Fragender nach Weimar, sondern noch 1790 trat er so vor die Welt, als er ihn vielfach nur stilistisch überarbeitet erstmals veröffentlichte: der Faust war ein Fragment, war eine Frage ohne Antwort. Aber die italienische Reise und vor allem die Freundschaft mit Schiller hat Goethes Leben geklärt und entschieden; und dazu hatte Schiller den Nachtwandler geweckt, ihm als ein wahrer Prophet seine eigenen Träume gedeutet und ihm gezeigt, daß die Natur des Gegenstandes ihm, möge er sich wenden wie er wolle, eine philosophische Behandlung auflege. Das Erste entscheidet über Ja oder Nein, das Zweite bestimmt Richtung und Weg im Einzelnen, erschwerte aber Goethe, der doch ganz anders als Schiller, ich möchte sagen: immanent und unbewußt zur Philosophie stand, noch einmal die Vollendung.

Darum ist 1808, als er mit dem ersten Teil, so wie er uns heute vorliegt, vor sein Volk trat, der Faust noch immer nicht fertig; aber eines wußte der Dichter jetzt, er wußte, wohin die Fahrt geht. Mit dem verhallenden Ruf Gretchens „Heinrich! Heinrich!" schließt dieser Teil, und

dieses Wort wird nun erst durch den Gegensatz gegen das neueingefügte „Her zu mir“ des Mephistopheles eine Hindeutung auf das Ewig-Weibliche, das uns hinanzieht, wie im jüngsten Gericht Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle der Weltenrichter die Verdammten hinabschleudert und Maria andere rettend zu sich emporhebt. Doch nicht hier, sondern im Prolog liegt die Antwort. Der Mann kann nicht untergehen, dem der Herr selbst bezeugt:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.

Nun sind wir überzeugt, daß der Herr die Wette gewinnen und Mephistopheles schließlich beschämt stehen und bekennen muß:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Und darum stimmen wir am Schluß des zweiten Teils, ganz unbekümmert um das juridische Recht der Wette, das freilich zweifelhaft ist, unbedenklich in den Jubelchor der Engel ein, die Faustens Unsterbliches tragen:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen“.

Das muß das Ende des Goetheschen Faust sein, wie es das Ende bei Lessing war. Aber was für diesen von Anfang an feststand, das hat bei Goethe erst klar werden können in dem Augenblick, da auch in seinem eigenen Leben alles klar und entschieden war. Das war schon 1808 der Fall; aber es ist darum doch symbolisch schön und groß, daß der Faust als Ganzes und die Rettung

Fausts am Schluß des zweiten Teiles dem deutschen Volk erst in dem Moment vor Augen kam, als auch Goethes Leben abgeschlossen und aller Welt offenkundig war, daß ihn sein Sonnenwagen aufwärts geführt und an ihm das Wort des sterbenden Faust sich erfüllt habe:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn.

Dabei lassen Sie mich aber ein Mißverständnis abwehren. Ich meine natürlich nicht, daß Goethe Faust oder gar Faust und Mephistopheles zugleich wäre, und uns im Faust seine Geschichte erzählte. So schreibt sich kein großer Dichter ab, Shakespeare ist nicht Hamlet. Aber alle die Gedanken und Stimmungen, alle die hohen und die niedrigen Gefühle, all das gewaltige Ringen und Streben, die wir im Faust finden, die kommen von Goethe her und sind durch ihn hindurchgegangen, die nehmen in ihm Gestalt an und sind von ihm verkörpert. Wie nach Homer den Luftgebilden im Hades Bewußtsein und Erinnerung nur dann zurückkehrt, wenn sie vom Blute trinken, so mußten auch jene Schatten und schwankenden Gestalten, die früh sich einst dem trüben Blick Goethes gezeigt, erst mit seinem Herzblut gespeist und ihnen damit Leben und Seele eingehaucht werden. Weder Faust noch Mephistopheles sind Goethe, eine Gretchentragödie hat er nie erlebt; aber was er diesen Figuren zugeteilt hat, will er in seinem innern Selbst genießen, ihr Wohl und Weh sich auf den Busen häufen und so sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern. Ein Erleben, ein Miterleben, ein Nacherleben — alles drei, wieviel aber davon jedesmal wirklich erlebt, wieviel nur hypothetisch, phantasiemäßig, dichterisch nach=

erlebt ist, dieses kuriöse Alleswissenwollen trägt zum Verständnis des Faust nichts bei; das zeigt uns Shakespeare.

Von dieser Abschweifung lassen Sie mich aber noch einmal zurückkehren. Faust wird gerettet, also nicht vom Teufel geholt. Aber der Teufel wird ihm wie im alten Volksbuch wenigstens beigegeben. Doch auch das wird bestritten; und wenn wir den Monolog „Wald und Höhle" hören — erst:

> Erhabner Geist, Du gabst mir, gabst mir alles,
> Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
> Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
> Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
> Kraft, sie zu fühlen, zu genießen,

dann:

> Du gabst zu dieser Wonne,
> Die mich den Göttern nah und näher bringt,
> Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
> Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
> Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu nichts,
> Mit einem Worthauch, Deine Gaben wandelt —

wenn wir diese Worte hören, so ist's ja ausdrücklich und deutlich gesagt: Mephistopheles ist nicht der Teufel, sondern ein Sendling des Erdgeists. Aber diese Szene ist auch erst nachträglich in Italien hinzugekommen, und da sagt Goethe selbst am 1. März 1788, „er glaube", für seinen Faust „den Faden wiedergefunden zu haben". Vielleicht glaubt er es aber nur und hat ihn doch nicht gefunden, wenigstens nicht in diesem Monolog, der auch im Ton zum übrigen nicht recht passen will. Und daß dieses Stück ein Fremdling ist in der barbarisch-nordischen Komposition des Faust, das erkennt man auch daran, daß es wie ein Fremdling wandern muß: im Fragment von 1790

steht es hinter der Szene am Brunnen, Gretchen ist schon gefallen; in der Ausgabe von 1808 richtiger gleichzeitig mit Gretchens Lied am Spinnrad vor der Katechismusszene in Frau Marthens Garten, also vor Verführung und Fall. Dagegen hat Goethe in der ebenfalls in Italien gedichteten Hexenküche wie den Ton, so auch den Faden sicher wiedergefunden, und hier ist Mephistopheles wirklich Teufel; und so ist doch wohl der ursprüngliche Plan kein anderer gewesen als der: die Verbindung mit dem Erdgeist ist mißlungen; in der Verzweiflung darüber —

Nun werd ich tiefer tief zu nichte,

heißt es im Urfaust — ergibt er sich dem Teufel und als solcher tritt Mephistopheles an ihn heran. Die Szene dagegen, wo sich Faust der Gaben des Erdgeists rühmt und Mephistopheles als Werkzeug des Erdgeists bezeichnet, ist von dem alten Plan abgewichen, wenn gleich schon im Urfaust eine Stelle in diesem Sinne gedeutet werden kann, nicht muß.

Also Mephistopheles ist der Teufel; aber freilich ein anderer als der des Volksbuches und des 16. Jahrhunderts überhaupt. Im Fragment von 1790 läßt ihn sich Goethe noch nicht selbst definieren als Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft, und bezeichnet ihn der Herr noch nicht als den Schalk, der ihm von allen Geistern, die verneinen, am wenigsten zur Last sei. Und doch ist er schon hier der Schalk im doppelten Sinn des Wortes: er spielt mit sich selber, ironisiert sich, und er hat Humor. Was Goethe damit gewinnt, liegt auf der Hand. In einer Zeit, wo niemand mehr an den Teufel glaubt — ich rede von dem aufgeklärten 18. Jahr-

hundert! — darf der gescheite, aufgeklärte Teufel auch nicht selber an sich glauben. Was er aber dadurch an Realität verliert, das gewinnt er an Tiefe der Symbolik, an innerer Bedeutung und Bedeutsamkeit; und zugleich achte man auf die Kunst des Dichters: der Teufel spottet sich selbst weg und steht doch leibhaftig vor uns; so lassen wir ihn uns noch immer gefallen. Fürs zweite wird aber so auch die unheimliche Atmosphäre der Hölle beseitigt und verhüllt und an ihre Stelle tritt für uns jene behagliche Stimmung der Schalkhaftigkeit und des Humors; und auch bei Faust wird es so allein begreiflich, wie er den unheimlichen Gesellen, vor dem es Gretchen so instinktiv ahnungsvoll graut, sich gefallen lassen mag: Faust gewinnt, was der Teufel an Realität und an Teufelhaftigkeit verliert.

In dieser humoristischen Auffassung liegt aber noch ein Anderes: ein gewisser Optimismus dem Bösen gegenüber. In Goethe war etwas von der Art seiner Mutter, die sich das Häßliche, das Traurige, das Böse in ihrer sonnigen Natur vom Leibe hielt; es hängt aber auch mit seiner eigenen olympischen klassischen Ruhe zusammen, die auf das Menschenleben ohne richtende Leidenschaft hinsieht, und endlich mit seiner pantheistischen, auf Spinoza zurückweisenden Weltanschauung, die alles begreift und darum alles verzeiht. Es ist das eine durchaus berechtigte, aber freilich nicht die ganze Auffassung des Bösen, berechtigt namentlich dann, wenn daneben auch die tiefere, dunklere Auffassung nicht fehlt. Und dafür sorgt im Faust die Gretchentragödie mit ihrem Meer von Schuld und Jammer, von Sünde und Reue. Neben dem

satanischen „Sie ist die erste nicht“, steht Fausts Wehruf

> Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an;

und zu diesem Menschheitsjammer gehört nicht als ihr kleinster Teil die Sünde.

Goethe aber gewinnt durch jene optimistische Definition

> Ich bin ein Teil von jener Kraft,
> Die stets das Böse will und stets das Gute schafft,

noch ein ganz Großes. Der Teufel will Faust zu Grunde richten, aber thatsächlich wirkt er auf ihn mit einem Wort pädagogisch, er wird zum Erzieher Fausts. Das ist die von Schiller geforderte „philosophische“ Behandlung des Gegenstandes, die schon im Fragment von 1790 eingeschlagen, aber doch erst 1808 ganz deutlich herausgearbeitet ist. Von Anfang an sagt Mephistopheles — lauter Wahrheiten, von jenem:

> Glaub unser einem, dieses Ganze
> Ist nur für einen Gott gemacht . . .
> Und euch taugt einzig Tag und Nacht,

bis zu dem andern:

> Ein Kerl, der spekuliert,
> Ist wie ein Tier auf dürrer Haide,
> Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
> Und ringsumher liegt schöne grüne Weide.

Was der Teufel damit will, ist ja klar: diesen hohen Geist von seiner idealen Höhe herabziehen, von seinem Urquell ablenken, ihn zappeln, starren, kleben lassen und schließlich zu Grunde richten. Darum stellt er dem ungebändigt vorwärts Dringenden, dem Idealisten voll hoher Imaginationen und Illusionen die Realität in ihrer ganzen Endlichkeit und Nacktheit, dem hochfliegenden Drang nach dem Ganzen die Schranken und Grenzen solches Strebens,

dem aufs Höchste gerichteten Sinn und Geist alle Niedrigkeit und Gemeinheit des Lebens, dem übersinnlichen Schwärmer die in die Tiefe ziehende Macht der Sinnlichkeit mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit vor Augen. Aber die Wirkung ist eine andere, auch hier will er das Böse und schafft er das Gute: er heilt Faust von seinem krankhaften Idealismus, zwingt ihn, das gute Recht jener Schranken anzuerkennen und damit allmählich zu verzichten auf das Überfliegen, sich den Gesetzen und den Grenzen zu unterwerfen, die dem Streben des endlichen Menschen gesetzt sind. So behütet er Faust vor der Gefahr, ein Übermensch zu werden.

Und noch an einem andern Punkt zeigt sich, wie sehr sich der Teufel verrechnet, dessen Schranke gerade die ist, daß er einen solchen Geist doch nicht versteht. Der Teufel will ihn in Sinnlichkeit und Schuld verstricken und versinken lassen, darum führt er ihm Gretchen zu; aber er weiß nicht, daß an diesem Sinnlichen die hohe ideale Natur Fausts erst recht erwacht und sich emporrankt; das stolze Wort: „Genießen macht gemein" ist für den Teufel zu hoch. So ist Mephistopheles trotz seines blitzeblanken Verstands doch auch wieder der bornierte, der dumme Teufel, und das war ja die Art, wie schon im Mittelalter das germanische Volk mit seinem Teufel fertig geworden ist.

Und nun erst geht's hinein in den zweiten Teil, in das Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit, geht's fort zur That. Hier aber ist es uns um Faust nicht mehr bange. Wenn er auch als Träger und Bringer der Kultur die Hütte von Philemon und Baucis rück-

sichtslos zerstören läßt, so thut er das nicht für sich, sondern zu eröffnen

> Räume vielen Millionen,
> Nicht sicher zwar, doch thätig frei zu wohnen.

Mephistopheles hat ihn nicht untergekriegt,

> Im Weiterschreiten find't er Qual und Glück,
> Er unbefriedigt jeden Augenblick.

Doch in diese kraus sich verschlingenden Pfade des zweiten Teiles folgen wir Goethe nicht mehr, zumal da hier der alternde Dichter den Faden doch zuweilen den zitternden Händen hat entfallen lassen und wir den Zweifel nicht bergen können, ob das Wort vom Erlöstwerdenkönnen dessen, der immer strebend sich bemüht, dem allzu thatenlosen und allzu symbolischen Faust dieses zweiten Teiles zugebilligt werden kann. Wenn wir von Goethes Faust reden, so meinen wir den ersten Teil. Seiner freuen wir uns als eines Höchsten von Poesie, und als des Bekenntnisses zu dem Idealismus, der Vernunft und Wissenschaft als des Menschen allerhöchste Kraft anerkennt, der weiß, daß Genießen gemein macht, und der es als der Weisheit letzten Schluß ausspricht:

> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß

und das höchste Glück doch nur darin findet,

> Auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn.

Ob Sie dann Goethe einen Idealisten oder einen Realisten nennen wollen, darauf kommt nichts an; er wird wohl beides sein, weil er Faust und Mephistopheles geschaffen hat.

